

Estruturas narrativas na literatura portuguesa contemporânea

João Luís Leal Zamith de Passos

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes
orientada pelo Professor Doutor Pedro Eiras
e coorientada pela Professora Doutora Isabel Pires de Lima

Membros do Júri

Professora Doutora Joana Matos Frias
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professora Doutora Zulmira Santos
Faculdade de Letras – Universidade do Porto

Professor Doutor Pedro Eiras
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Classificação obtida: valores

João Luís Leal Zamith de Passos

Estruturas Narrativas na Literatura Portuguesa Contemporânea

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários Culturais e Interartes,
orientada pelo Professor Doutor Pedro Eiras
e coorientada pela Professora Doutora Isabel Pires de Lima

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Setembro de 2015

Contar histórias é uma das mais belas ocupações humanas: e a Grécia assim o compreendeu, divinizando Homero que não era mais que um sublime contador de contos da carochinha. Todas as outras ocupações humanas tendem mais ou menos a explorar o homem; só essa de contar histórias se dedica amoravelmente a entretê-lo, o que tantas vezes equivale a consolá-lo. Infelizmente, quase sempre, os contistas estragam os seus contos por os encherem de literatura, de tanta literatura que nos sufoca a vida!

Eça de Queirós - *Correspondência*

Sumário

AGRADECIMENTOS	7
RESUMO	8
ABSTRACT	9
INTRODUÇÃO	10
CONTEXTUALIZAÇÃO	12
O PAPEL DE SARAMAGO E A QUESTÃO DE 1974	14
UM FENÓMENO GLOBAL	16
A ESTRUTURA EM TRÊS ATOS	19
PRIMEIRO ATO	21
TERCEIRO ATO	21
SEGUNDO ATO	22
FREYTAG	24
1. AUTISMO	27
OS “SARAMAGUIANOS”	28
A PROSA E A FALIBILIDADE	30
A QUESTÃO ESTRUTURAL	32
PRIMEIRO ATO	36
SEGUNDO ATO	37
TERCEIRO ATO E ÚLTIMO CAPÍTULO	39
2. AS TRÊS VIDAS	41
A QUESTÃO REALISTA	42
A QUESTÃO SOCIOPOLÍTICA	46
A QUESTÃO ESTRUTURAL	48
PRIMEIRO ATO	51
SEGUNDO ATO	52
TERCEIRO ATO	55
3. PARA ONDE VÃO OS GUARDA-CHUVAS	56
A QUESTÃO INTERARTÍSTICA	58
A QUESTÃO INTERCULTURAL	59
A QUESTÃO ESTRUTURAL	61
PRIMEIRO ATO	62
SEGUNDO ATO	65
TERCEIRO ATO	67
4. O BANQUETE	69
A QUESTÃO DO JOGO	70
A QUESTÃO DA GENEALOGIA	71

A QUESTÃO ESTRUTURAL	73
AS NOTÍCIAS	75
BANQUETE DA SEGUNDA ÁRVORE	76
A CONFERÊNCIA DOS PÁSSAROS	77
A CAVERNA	79
ELA	81
OS GRAFISMOS	83
5. COMPARAÇÃO	85
AS PERSONAGENS E O SEU IMPACTO NA AÇÃO	86
PRIMEIROS ATOS E PRINCÍPIOS	89
SEGUNDOS ATOS E AÇÃO	91
FARÓIS	91
INVERSÕES	93
RIGOR	94
TERCEIROS ATOS E/OU FINAIS	96
CONCLUSÃO E NOTA FINAL	98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	99
ANEXOS	103
ANEXO 1	104
ANEXO 2	127
ANEXO 3	165
ANEXO 4	185

Agradecimentos

Ao meu orientador, Professor Doutor Pedro Eiras, por nunca perder a paciência com a minha desorganização mental, por me deixar correr com este projeto, e por me dar as ferramentas necessárias para o estruturar.

À minha orientadora, Professora Doutora Isabel Pires de Lima, por ter tido a bondade de orientar esta tese já depois de se ter aposentado, indo muito para além daquilo que eu tive a coragem de pedir.

Aos meus queridos entrevistados, Afonso, Patrícia, João e Valério, por me terem aturado durante uma hora. São os quatro maravilhosos.

Ao meu pai, por ter sido o primeiro a defender as minhas veleidades e mudanças de rumo, e pelo apoio com o qual nunca faltou, sendo a voz de estabilidade e segurança que eu não consigo dizer se alguma vez vou poder dispensar.

À minha mãe, por ter inventado esta coisa dos livros em mim, e por me trazer de mãos dadas pela vida. Tudo o que há em mim é um bocadinho dela também. Se alguma vez for escritor, o desafio maior será arranjar uma forma mais adequada de lhe agradecer. Esta não chega.

Ao meu irmão, que é a única pessoa do mundo que consegue fazer-me sentir acompanhado sem falar. Basta sentar-se no sofá e estar. Enquanto ele existir, sinto-me seguro (e sim, espero ter também oportunidade de discordar de ti para sempre).

À minha madrinha e à Ana, por serem as minhas pessoas, e por me terem recebido em casa durante a primeira parte deste mestrado. Salvaram-me sempre, e ainda hei de saber retribuir.

Aos meus avós, tios, primos, e família, da Trofa e de Guimarães. Sois demasiados para nomear, mas sem vós nada se fazia.

À Rosiméri e à sua família, por me terem recebido, confiado no meu trabalho, e possibilitado a minha vida no Porto durante a segunda parte deste mestrado.

À Mayara, porque sem ela não havia esquemas nesta tese, nem sanidade em mim, nem Oeiras, nem coisa nenhuma, e porque só de escrever isto já fiquei com saudades.

Resumo

O imperialismo cultural americano e a imposição dos seus modelos literários e os do mercado livreiro à literatura é um dos temas que mais impacto tem gerado na imprensa da especialidade nos últimos anos. A ideia de que existe uma homogeneização da produção literária mundial e uma subalternização de modelos alternativos tem-se tornado um lugar comum, especialmente no que diz respeito à prosa de ficção. Esta tese, através da análise estrutural e comparativa de quatro romances novíssimos da literatura portuguesa, escolhidos pela variedade de paradigmas narrativos que apresentam, pretende aferir, sem impor tipologias artificiais, da diversidade de caminhos que a narrativa portuguesa está a percorrer, e das suas características fundamentais.

Palavras-chave: Narrativa, estrutura narrativa, romance

Abstract

American cultural imperialism, and the imposition of its literary models and those of the bookselling market to literature has been one of the subjects of hottest debate in the speciality press in the last few years. The idea that there exists a homogenization of world literary production and a subordination of alternative models has become commonplace, especially in what prose fiction is concerned. This dissertation, through a structural and comparative analysis of four brand new Portuguese novels, chosen due to the variety of narrative paradigms they put forward, intends to assess, without the imposition of artificial typologies, the diversity of paths that Portuguese narrative is exploring, as well as their fundamental characteristics.

Keywords: Narrative, narrative structure, novel

Introdução

Nesta tese de mestrado pretende-se compreender a maneira como uma nova geração de romancistas portugueses interpreta o género literário que pratica. A leitura aturada da proficiente produção romanesca portuguesa por parte de autores relativamente jovens, nascidos depois da revolução de Abril e dotados de uma imaginação já independente das idiossincrasias que um momento tão importante política e socialmente tem que legar à literatura, revela uma variedade assinalável de formatos e possibilidades técnicas que não devem passar despercebidas da academia e do estudo do romance como veículo de significados.

O facto de esta tese ser um estudo da estrutura narrativa, do *plot*, não deve dar a entender que a tese se pretende meramente teórica ou que tem a intenção de criar uma nova tipologia de narrativas na literatura portuguesa contemporânea. Estudar estrutura não implica um regresso ao estruturalismo. Esta tese não tem a intenção de recuperar um ponto de vista estruturalista. Para mais, também não lida com versões prescritivas de estruturas clássicas que pretende aplicar de calçada a uma produção pós-moderna (sem entrar nos debates à volta do -ismo associado). O estudo das histórias e da maneira como os acontecimentos são ordenados de forma a criar sentidos é importante na medida do seu contributo para o estudo desses sentidos. A análise da estrutura é útil sempre e quando é orientado para a compreensão dos sentidos contidos na obra e nunca quando é feito por mero exercício intelectual.

A história ordena e dá significado a estes formatos literários tanto como é criada por eles, e a incompreensão das dinâmicas da narrativa contemporânea leva demasiadas vezes a uma incompreensão das mensagens que ela transporta.

A preocupação desta tese vai sempre ser no sentido de entender o que faz com que as narrativas avancem, não só no tempo e na página, mas também no sentido de mostrar ao leitor os significados que nelas carregam. A presença do leitor, e a construção de estruturas que promovam a compreensão por sua parte, são temas recorrentes. Porque uma história prevê um leitor, pressente-o, e frequentemente são utilizados recursos que não têm outro objetivo que não interagir com ele. A análise estrutural realizada aqui vai tentar procurar ir ao encontro desse leitor, e tentar

entender o que, em cada uma das narrativas analisadas, facilita a compreensão dos sentidos da narrativa em questão.

If we cannot do without plots, we nonetheless feel uneasy about them, and feel obliged to show up their arbitrariness, to parody their mechanisms while admitting our dependence on them. (Peter Brooks 1984: 7)

Assim, a escolha do *corpus* desta tese foi feita com um critério representativo, escolhendo quatro autores o mais díspares possível, não apenas na sua produção escrita, mas também na sua intencionalidade. Num leque de apenas quatro, existem escritores premiados e não premiados, homens e mulheres, realistas e experimentalistas. Os livros têm protagonistas ou não, a sua ação desenrola-se em Portugal ou fora. Estão publicados em grupos editoriais megalómanos e em editoras independentes, são queridos ou odiados pela crítica, e a única coisa que têm em comum é serem todos jovens, com escassíssima bibliografia ativa disponível, e preocupados com a mensagem que os seus livros carregam.

Ao perceber como escrevem, espera-se contribuir para a compreensão do que escrevem.

NB: Qualquer alteração formal que as declarações dos autores tenham sofrido ao ser citadas prende-se com a remoção de marcas da oralidade e de interrupções por parte do entrevistador.

CONTEXTUALIZAÇÃO

Assim, com tempo nas mãos (...) e com uma certa descrença na literatura, continuei a procrastinar, a adiar e a beber, arranjando toda a espécie de justificações para evitar a incómoda tarefa de, finalmente, me sentar e começar a escrever. (João Tordo 2010: 16)

É assim que o protagonista de João Tordo em *O Bom Inverno*, que procura ser escritor de profissão, encara a tarefa que tem perante si. O que possivelmente pode passar despercebido na leitura deste livro para alguém menos familiarizado com o percurso bio- e bibliográfico de João Tordo é que este episódio (ainda que não o resto do livro) é semiautobiográfico. Quando Tordo ganhou o prémio José Saramago, em 2009, refugiou-se na casa dos pais no Algarve para escrever o romance seguinte. Assustado com as câmaras, com a atenção e com a celebridade instantânea que surgiram como consequências de vencer um prémio que rapidamente ganha em Portugal a fama de desvendar nomes importantes, decidiu que iria produzir o seu próximo romance longe de tudo.

Descobriu rapidamente que um conhecimento teórico acerca de como escrever um romance não era suficiente. João Tordo enfrentou um período de bloqueio de escritor até que decidiu escrever sobre ele. É interessante este episódio, e pertinente contá-lo, porque permite delinear a análise à estrutura narrativa e à sua pertinência sem dificuldade de maior. Existe uma ideia firmemente enraizada na *vox populi* literária portuguesa de que a estrutura narrativa não é fundamental. Ou que a própria narrativa não o é.

É difícil abordar a novelística portuguesa sem, de certa forma, sermos tentados a repetir para nós mesmos a citação de Eça com que escolhi começar este documento. O século XX da literatura portuguesa, depois do desaparecer do escritor poveiro, faz jus ao epíteto popular de "nação de poetas", sendo que mesmo os autores que escreviam em prosa o faziam praticamente sem contar histórias, enchendo os seus livros de literatura. Autores como Agustina Bessa-Luís ou António Lobo Antunes fazem livros com um vocabulário riquíssimo (Francisco José Viegas critica os jovens romancistas portugueses por terem um vocabulário limitado), com uma prosa de uma beleza e uma perfeição inatacáveis, mas dificilmente capaz de contar uma história inesquecível.

Talvez por isso João Tordo, mesmo quando confrontado com a importância que a inspiração desempenha na hora de atacar a página em branco, não descure nunca a necessidade que sempre sentiu de ser sério na hora de ser um narrador. Não é o único. Afonso Cruz assume a importância da narrativa: "Para mim é muito importante, porque senão escrevia ensaios. Não escrevia [narrativa] se fosse só pelo conteúdo." (Anexo 3: 15)

Valério Romão manifesta um sentimento equivalente também (Anexo 1: 18). É assim que João Tordo começa a construir uma série de máximas estruturais que segue quando escreve os seus romances. Inspirado nos mecanismos que deteta em clássicos da literatura mundial, como *Moby Dick* de Melville, *Crime e Castigo* de Dostoiévski ou *O Velho e o Mar* de Hemingway, o autor português procura entender como contar uma história. Mais, dá formação em todo o país sobre este assunto e é através da informação recolhida num desses cursos e também durante um mês a estudar a questão da narrativa contemporânea do ponto de vista da produção que se vai explanar um modelo de estrutura narrativa em três atos tido como básico e aplicável com facilidade à literatura contemporânea.

Seguidamente, procurar-se-á fazer uma análise estrutural orientada de quatro livros, escolhidos com o critério anunciado anteriormente. Se é verdade que esta nova geração de romancistas está a recuperar, ou a reinventar, o romance em Portugal, fora das fronteiras do país também se verificam fenómenos semelhantes. Em relação a Jonathan Franzen e Jeffrey Eugenides (romancistas americanos que, não sendo tão jovens como os que estudaremos aqui, fazem parte de uma nova geração, marcada por uma rejeição dos *systems novels* de Gaddis, DeLillo ou Pynchon em favor de uma novelística tradicional), John Freeman escreve:

Their disillusionment was born as much from what was not working in their novels, as it was with the novel as a form. "We had a lot of conversations about whether or not the novel is dead," he (Franzen) says, and both of them came to an astounding discovery for two young novelists writing in the age when the so-called systems novelists, Thomas Pynchon, William Gaddis, and Don DeLillo, were universally assumed to be the smartest guys in the room: The nineteenth-century novel had something. (John Freeman 2013)

Não se trata, portanto, de um acontecimento exclusivamente português. Nem sequer de um fenómeno que esteja a passar despercebido. Os romancistas estão a procurar em modelos do passado os modelos de contar histórias. Estão a redescobrir

conceitos que, se poderiam ser tidos como óbvios, foram quase esquecidos durante décadas. "(...) storytelling and plot, and deep involvement with characters who feel real, will always be an important thing." (Freeman 2013)

Tal como Eugenides e Franzen, os romancistas portugueses sentiram dificuldade em fazer com que estes princípios, aparentemente tão básicos, pudessem revestir-se de sentido dentro do tipo de literatura que era preconizado pelos escritores que faziam chegar livros às livrarias enquanto cresciam. Assim se compreende que tenham sentido a necessidade de olhar para trás, mais para trás, para encontrar quem os ensinasse a fazer histórias e não se chamasse José Saramago. Porque José Saramago era de facto uma exceção.

O papel de Saramago e a questão de 1974

Afonso Cruz, em conversas pessoais e nas suas comunicações públicas, refere frequentemente, em jeito de anedota, que sem José Saramago não existiria a atual geração de jovens romancistas portugueses. Um dos fatores que ajuda a explicar a surgimento de uma geração tão forte, tão diversa e tão numerosa de jovens romancistas é a presença do prémio Nobel na cena literária portuguesa durante os últimos vinte anos. Não são eventos independentes.

Saramago provou, não só pela sua existência, mas sim pelo seu sucesso, que Portugal está recetivo a romances. Provou, através do seu trabalho e da sua vida, que era inclusive possível levar romances, narrativas portuguesas, para fora de Portugal. Nunca é demais frisar a importância que isto tem numa cena literária portuguesa que os próprios autores sentem ser frequentemente anódina e morna para com qualquer tipo de mudança (Anexo 1: 13). Mesmo os romancistas que existiam, como já apresentámos, escreviam romances cujos pontos fortes eram outros. É discutível se não é o impacto do Nobel que faz com que Saramago se destaque tanto dos restantes seus contemporâneos em termos de exposição. Há outros, seus contemporâneos, de grande valia. Dificilmente é tão polémico, ainda assim, que desde o séc. XIX que as letras portuguesas não tinham um narrador tão influente e pujante como José Saramago.

É portanto de autêntica justiça poética que a instituição do prémio que leva o seu nome tenha sido tão importante na promoção da carreira de vários dos nomes que constam em qualquer lista de grandes romancistas portugueses jovens.

Antes da explosão desta geração, publicar romance português era empreitada de tão pouca aceitação que chegava a ser um risco profissional. Maria do Rosário Pedreira (editora responsável pela "descoberta" de José Luís Peixoto, valter hugo mãe e João Tordo, entre outros) é quem o diz. Numa comunicação feita em Braga aquando da apresentação de *Ano Sabático* de João Tordo (e da qual não há registo) que, quando decidiu que iria enveredar profissionalmente pela procura de jovens talentos portugueses que fizessem literatura de real qualidade, a aposta era extremamente arriscada e, caso falhasse, podia ser prejudicial para a sua carreira. Trata-se apenas da percepção de uma profissional do ramo, mas é sintomática da adversidade do mundo editorial português a apostas neste género de livro. Felizmente para a editora, *Nenhum Olhar*, o livro ao qual se referia, foi um tremendo sucesso. O prémio José Saramago foi decisivo. Lançou José Luís Peixoto e o percurso de sucesso do autor alentejano valida a aposta e facilita as que se lhe sucedem. Os elogios públicos do Nobel aos jovens escritores também são exemplificativos do cuidado e da importância que teve na sua promoção.

Estabelecer fronteiras geracionais é sempre um exercício pernicioso. Esta tese não pretende criar limites, senão o contrário. Mas é necessário começar por alguém, e por capricho do calendário, Dulce Maria Cardoso afigura-se como o nome ideal. Nascida em 1964, tem uma especificidade que a demarca um pouco da geração de que se fala acima: apesar de publicar pela primeira vez ao mesmo tempo, é ligeiramente mais velha. Ao trazer ainda uma réstia de imaginário colonial do ponto de vista de uma criança em *O Retorno*, funciona inadvertidamente como ponto de charneira entre uma geração e a outra. O *El País*, diário espanhol, fez a 3 de maio de 2014 um artigo de fundo, de resto bastante competente, em que explora a questão geracional na literatura portuguesa contemporânea reconhecendo, com uma visão estrangeira e estranha a este processo, a diferença que se sente.

Rondan la cuarentena. Nacieron, pues, en los años setenta y comenzaron a publicar a principios de siglo. Ahora eclosionan. Tienen éxito. No es raro que en la Feria del Libro de Lisboa alguno de ellos tenga una cola de centenares de seguidores a la espera de su firma. Pertenecen a una generación que no vivió la Revolución de los Claveles o que la vivió

siendo muy niños. De hecho, es el primer grupo de escritores portugueses liberado por completo del amarre de la memoria de esa casi mitológica fecha, el 25 de abril de 1974, que lo significa todo para Portugal y que sirve de frontera entre el pasado y el presente del país. (Antonio Jiménez Barca 2014)

Esta nova geração, neta de Lobo Antunes e Saramago, nasceu livre. Já não tem memória da ditadura, já não tem memória do ultramar, e já não se sente vinculada a tratar o assunto. Já não se sente obrigada a retratar uma realidade que não viveu. É uma geração marcada por um descomprometimento social e político, e é isso que faz com que a sua imaginação abarque outras temáticas.

Este crescer em liberdade, do qual esta geração é o primeiro exemplo, não é influente apenas pela desvinculação ideológica que daí advém. Também ao nível das influências, crescer em liberdade permite a estes escritores acesso a toda uma variedade de literatura que estava barrada às gerações anteriores. A inundação de romance policial e literatura americana acompanha também a proliferação da literatura russa, que já circulava bastante, ainda que ilegalmente, e frequentemente em traduções francesas. O acesso crescente e facilitado a estes livros, assim como à televisão e ao teatro, entre muitas outras fontes de narrativa que começam a fazer parte do dia-a-dia das pessoas altera a perspetiva destas crianças e jovens que haveriam de vir a ser os escritores de 2015.

Um fenómeno global

Como já foi referido, o ressurgimento de uma literatura com ênfase na narrativa e na arte de contar histórias não é um fenómeno exclusivamente português. Existe uma preocupação crescente por parte de comunidades literárias um pouco por toda a parte de que a escrita narrativa, de um pendor mercantilista ou americanizado, esteja a tomar um espaço desmedido num universo literário e artístico que não tem um público tão diversificado ou numeroso como certamente os seus produtores gostariam. Nomes como Horace Engdahl tornam-se a face visível desta postura, como nesta entrevista ao jornal *La Croix*:

Il y a actuellement une forme de sclérose de la création littéraire telle qu'elle se fait et surtout telle qu'elle est relayée en Occident. On constate les effets pervers de la professionnalisation du métier d'écrivain dans certains pays (...)

je suis inquiet pour le futur de la littérature à cause de cette omniprésence du marché. Elle implique la présence d'un « contre-marché » : une littérature protégée, profonde (...)

Aujourd'hui il y a une mode de la narration des expériences réelles, un grand nombre de romans traitent des mêmes sujets chocs, font semblant d'être transgressifs. Mais on sent que cette transgression est fictive, stratégique. Ceux-là, souvent formé à l'université européenne ou américaine, ne transgressent rien parce que les limites qu'ils déterminent comme nécessaires à franchir n'existent pas (Engdahl 2014)

Atribuir a uma questão de mercado, ou ao alvo fácil que é o imperialismo cultural americano, a culpa de tudo o que está de errado no nosso mundo, no entanto, parece uma explicação curta e coxa para um fenómeno que se está a verificar, com maior ou menor expressão, globalmente.

David Foster Wallace, romancista americano falecido em 2008, é provavelmente uma das personalidades mais facilmente reconhecíveis de uma geração de romancistas que se farta do *status quo* corporizado por instituições como o Nobel, habituadas a definir o que é que a literatura pode ou deve ser. Cansado do papel do escritor como mero esteticista, incumbido da tarefa de reinventar o género com cada novo livro que atinge as livrarias, Foster Wallace teoriza, tanto em ensaio como na sua frequente correspondência com Don DeLillo ou Jonathan Franzen, uma nova estética. Uma nova forma de encarar a literatura, e muito especialmente a prosa de ficção. Wallace, vai-se tornar o símbolo de uma carência que autores como os em estudo nesta tese vão nas suas obras tentar suprir. Esta citação, atribuída a D.T. Max, biógrafo de Wallace, é na realidade composta por um fragmento da correspondência do autor, encontrado na sua biografia.

The next real literary “rebels” in this country might well emerge as some weird bunch of “anti-rebels,” born oglers who dare somehow to back away from ironic watching, who have the childish gall actually to endorse single-entendre principles. Who treat of plain old untrendy human troubles and emotions in U.S. life without reverence and conviction. Who eschew self-consciousness and hip fatigue.

He continued:

The old postmodern insurgents risked the gasp and squeal: shock, disgust, outrage, censorship, accusations of socialism, anarchism, nihilism. The new rebels might be the ones willing to risk the yawn, the rolled eyes, the cool smile, the nudged ribs, the parody of gifted ironists, the “how banal”. (D.T. Max 2012: 157)

Wallace falha apenas no âmbito da sua profecia Não prevê que a sua visão de novos rebeldes, capazes de arriscar o revirar de olhos da comunidade literária, o “quão banal” da academia, e o parodiar dos irónicos não seja um fenómeno americano, mas mundial. Não imagina que autores como David Machado, Chimamanda N’Gozi Adichie, Andrés Neuman ou Paulo Scott, de latitudes tão diferentes e com experiências tão diversas, façam isso mesmo que lhes pede. Que troquem a estética pela ética, a ironia pela sinceridade, e escrevam sobre “plain old untrendy human human troubles and emotions” não nos Estados Unidos mas no sítio de onde vêm.

Os livros em análise nesta tese são todos eminentemente narrativos menos um (*O Banquete*), escolhido tanto na sua condição de contraexemplo como para demonstrar que, até nos livros mais esforçados em desconstruir os modelos narrativos tradicionais, acaba por se fazer uma leitura deles. Mais, nesse romance, o mais experimental em termos de forma, existe a defesa do tipo de mensagem una e direta que Wallace refere.

Ao prever um regresso, ou uma reinvenção, de uma literatura com uma mensagem para além da afirmação estética e da arte pela arte, uma literatura capaz de aceitar e abraçar *single-entendre principles*, rejeitando o questionamento irónico, David Foster Wallace pode ter-se tornado inadvertidamente o primeiro arauto da geração em estudo aqui.

A ESTRUTURA EM TRÊS ATOS

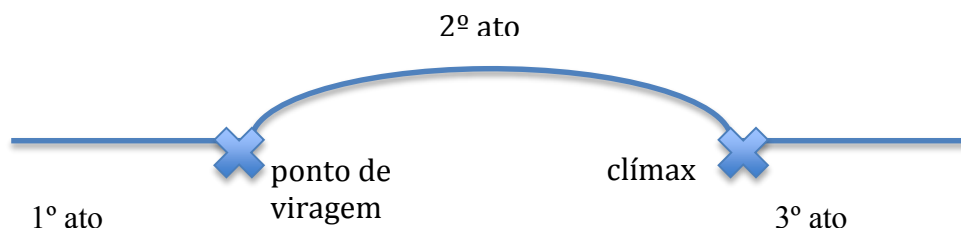


Fig. 1 - Arco de personagem

"A lot of them [students] don't really understand," said Kureishi. "It's the story that really helps you. They worry about the writing and the prose and you think: 'Fuck the prose, no one's going to read your book for the writing, all they want to do is find out what happens in the story next.'" (Alison Flood 2014)

O autor e professor britânico Hanif Kureishi causou grande escândalo com estas declarações em maio de 2014. Num momento histórico-literário em que as críticas aos modelos de curso de escrita criativa prescritiva e corporatizada chovem de todos os quadrantes, uma crítica interna, e logo de um autor respeitado (e até lecionado nas universidades) um pouco por todo o mundo, foi necessariamente causa de grande furor.

Importa portanto fazer a importante ressalva, antes de começar a descrever o modelo arquetípico representado na Fig. 1 que o trabalho de pesquisa e aprendizagem realizado no âmbito deste capítulo foi de facto feito com recurso a cursos de escrita criativa, cujo material didático não está publicado. Frequentou-se um curso de escrita criativa lecionado em Portugal pelo autor João Tordo, um dos tratados na tese, e ainda uma Summer School, na Universidade de Cambridge, orientada pela National Academy of Writing britânica.

A estrutura aqui apresentada é precisamente, sem tirar nem pôr, a estrutura cansada e repetitiva, de inspiração nos modelos de Freytag ou Campbell, e que é apresentada aos alunos do primeiro ano de qualquer MFA em *creative writing* nos Estados Unidos da América.

E é precisamente por isso que está a ser utilizado.

É necessária uma base de trabalho, um arquétipo simples e pouco problemático para uma análise séria e concentrada de casos reais da literatura contemporânea portuguesa. O que se pretende fazer com este modelo básico é uma engenharia reversa perante os quatro livros em estudo, com o objetivo de compreender até que ponto a produção literária real se aproxima daquilo que é ensinado nas escolas. Tudo isto partindo do princípio de que, ao contrário dos alunos de Hanif Kureishi, os autores portugueses em estudo conseguem de facto contar uma escola apesar de serem todos (à exceção de Patrícia Portela), nalgum momento da sua carreira, professores de escrita criativa.

A primeira prioridade aquando da análise à estrutura proposta pela escrita criativa é tentar compreender qual é a função, ou a importância, de cada um dos três atos. Note-se, antes de mais, que apesar de os atos serem sempre três e deverem seguir características fundamentais, a sua ordem não é importante.

A linearidade é uma das questões desmistificadas imediatamente pela escrita criativa. Uma história tem um tempo interno, que não tem relação com o tempo através do qual é apresentada ao leitor. Genette faz inclusive questão de distinguir o enunciado narrativo (*récit*) dos eventos narrados (*histoire*) (Gerard Genette 1972: 72). A inversão ou alteração da ordem pela qual os vários episódios de uma narrativa acontecem pode ter um forte impacto estético, e contribuir para a construção emocional e de tensão, mas não altera propriamente a história em si.

As narrativas não sequenciais podem perfeitamente enquadrar-se neste modelo. Uma narrativa pode começar pelo clímax e depois fazer uma analepse. Pode começar pelo ponto de viragem. Pode acabar até com a exposição do ponto de viragem. A autonomia da história em relação ao formato em que é apresentada é absoluta. Nas palavras de Claude Bremond, a narrativa possui uma

layer of autonomous significance, endowed with a structure that can be isolated from the whole of the message: the story [*récit*]. So any sort of narrative message (...), regardless of the process of expression which it uses, manifests the same level in the same way. That which is narrated [*raconté*] has its own proper significant elements, its story elements [*racontants*] (Claude Bremond apud Seymour Chatman 1978: 20)

Dito isto, proceder-se-á em seguida a uma descrição sumária daquilo que a escrita criativa defende que contenha cada um dos atos. Explora-se o segundo ato por último, uma vez que é o mais complexo.

Primeiro ato

O primeiro ato serve para apresentar ao leitor tudo o que é importante que ele conheça, de forma a que a informação apresentada no decorrer da história não a atrase. Assim, elementos como o cenário em que a ação se desenrola, a personagem principal, e as características da voz que o narrador vai adotar, entre outras coisas, devem ser imediatamente apresentados nesta fase. Termina com aquilo a que Tordo chama de "ponto de viragem", começando o segundo ato. O ponto de viragem deve ser entendido como o evento que desencadeia a ação da história. Uma forma fácil de detetar o ponto de viragem é procurar identificar o momento a partir do qual a narrativa, e para utilizar um axioma da escrita criativa, "já não pode voltar atrás", ou seja, que a ordem inicial tal como nos foi apresentada no primeiro ato não pode ser recuperada.

Terceiro ato

O terceiro ato (e aqui João Tordo é pouco ortodoxo) tem apenas a função de "atar pontas soltas". Serve para explicar o que aconteceu a eventuais personagens secundárias e para encerrar a história, de forma a que não restem pormenores inexplicados, a não ser que assim se pretenda. Assim, o verdadeiro final da história é o ponto que Tordo apelida de "clímax". Regra geral entende-se o clímax como já parte do terceiro ato. Tordo discorda. O que acontece na escrita criativa anglo-saxónica é a descrição do terceiro ato como um momento de rescaldo. A expressão francesa *dénouement* é frequentemente aplicada e bastante representativa daquilo que este momento tende a significar. É um momento para trazer o leitor de volta à realidade, e lhe explicar o estado em que o mundo se encontra após o que acaba de acontecer. Entende-se que privando o leitor deste momento de acalmia no final de uma narrativa se perde também uma oportunidade para mostrar as implicações da mesma, fortalecendo-a.

Segundo ato

O segundo ato é mais difícil de definir, pois funciona como um arco narrativo, provido de tensão (representada pelo subir e descer da linha), e não uma reta. Este tipo de representações gráficas serão utilizadas sempre que pareça importante ilustrar os modelos.. Para explicá-lo é necessário identificar mais alguns termos fundamentais da escrita criativa. Primeiro, a noção de protagonista. As narrativas contemporâneas são apresentadas como sendo necessariamente sobre mudança. Personagens como Ulisses na Odisseia, por exemplo, que começam a história rigorosamente da mesma maneira que a acabam são um modelo apresentado pela escrita criativa como exaurido. Por mudança não se entenda algo literal, entenda-se, isso sim, transformação. Assim, para que essa transformação ocorra, o protagonista tem que ser apresentado durante o primeiro ato com uma característica fundamental, uma "falha inicial".

A falha inicial é indispensável para colocar a personagem numa situação de conflito (não necessariamente com o exterior) que motive a ação. Note-se que a falha inicial não tem de ser óbvia, muito menos literal. Tende-se a sugerir que não deve ser. Em *O Velho e o Mar* (exemplo citado tanto por Tordo como pelos docentes ingleses), por exemplo, a falha inicial é aparentemente o facto de Santiago já não conseguir pescar há 84 dias. Na realidade, a verdadeira falha inicial é o sentimento de impotência e inadequação que daí advêm. A noção de motivação, ou justificação, é fundamental para a narrativa contemporânea. A ideia de acaso é apresentada como sendo de inverosimilhança. Algo que prejudica a eficácia de uma narrativa e que torna uma história menos apelativa ao retirar agência às personagens. Ideias como o *deus ex machina*, de intervenção divina, são rejeitadas e daí a importância da falha inicial. A falha inicial da personagem vai motivar o ponto de viragem.

O ponto de viragem marca o começo do segundo ato. É relativamente fácil de identificar, pois trata-se do momento em que a personagem decide agir em relação à sua falha inicial. O facto de se tratar de uma decisão consciente e não de um evento aleatório é importante pelos motivos explicitados acima. Ao atribuir ao ponto de viragem a condição de decisão consciente, torna-se mais fácil fortalecer a narrativa e o próprio ponto de viragem, justificando a persistência da personagem. Se o evento

que decorre durante o ponto de viragem vai dar origem a um arco narrativo, como veremos adiante, então a força desse arco está altamente dependente da força do ponto de viragem.

Este momento tem de marcar a irreversibilidade da história, e vai, idealmente, ter relação com todos os outros faróis narrativos importantes. Um farol narrativo (*pinch point*) é qualquer evento que, tal como o ponto de viragem, marque a história de tal forma que não haja hipótese de inversão. Recorrendo novamente ao exemplo anterior, Santiago decide de forma consciente ir para águas mais distantes da costa do que alguma vez havia ido. Não é, por exemplo, arrastado por uma tempestade. Se a decisão de combater a sua falha inicial não tivesse sido isso mesmo, uma decisão, nenhum dos eventos que depois transcorrem teria a preponderância que tem. O resultado final nunca teria a mesma aura de triunfo da vontade humana sobre a adversidade e a natureza. Toda a narrativa sairia prejudicada.

Assim, como vimos, vai dar-se origem a um arco narrativo, em que a personagem, percorrendo vários outros pontos que vão mudando periodicamente a direção da história, se vai encontrando com dificuldades e conflitos até atingir o clímax.

O clímax é o momento em que a personagem finalmente se encontra com a sua falha inicial, resolvendo-a ou não. Daí a noção de arco de que se reveste o segundo ato. Ao contrário do que seria de prever, o clímax não se encontra no ponto mais alto do arco. O arco é representado sem vértices propositadamente. Isto tornaria o descer do arco altamente desinteressante, uma vez que aquilo que se construiu já foi alcançado. Como é visível na tirada furiosa de Kureishi com que se abre este capítulo, um dos objetivos da escrita criativa é a construção de histórias apelativas e atraentes para o público leitor.

É importante portanto criar esta ilusão, da ausência de um clímax específico a meio do romance, permitindo que a confiança da personagem exista, mas ao mesmo tempo o desfecho seja imprevisível. É importante fortalecer a decisão, dar-lhe substância, de forma a que uma desistência imediata seja inverosímil. É também importante construir a personagem durante esta fase para que, quando o arco começar a descer e as dificuldades reais aparecerem, os leitores já tenham desenvolvido empatia com ela.

O clímax é o momento em que, depois de vários faróis ultrapassados e obstáculos superados, a questão da verdadeira falha inicial fique resolvida.

Recorrendo ainda ao mesmo exemplo, quando Santiago chega à ilha com o esqueleto do peixe gigante, não resolve a falha inicial aparente (pois não trouxe qualquer peixe consigo que possa comer ou vender), mas resolve, isso sim, a verdadeira, pois todos veem no esqueleto a prova de que trouxe do mar algo que nunca ninguém tinha conseguido, devolvendo ao velho pescador a autoestima.

A luta de Santiago com o peixe seria considerada o clímax noutros modelos narrativos, uma vez que é o momento de maior tensão, o momento em que aparentemente se decide a questão. Este modelo não aceita essa visão por dois motivos. Primeiro, porque a questão não fica decidida. É preciso regressar. Muitas coisas podem acontecer no regresso, e acontecem. A atenção das pessoas ainda está presa, portanto dificilmente se pode falar de clímax. Segundo, e relacionado, porque a falha inicial está intacta. A falha de Santiago depende da visão dos habitantes da ilha, não do ato de pescar em si.

Esta é, nos seus traços gerais, a estrutura de narrativa em três atos, assim como é ensinada nas escolas de escrita criativa contemporânea. Será certamente fácil reconhecer uma grande quantidade de ficção *light* neste tipo de modelo. É um modelo de forte inspiração no modernismo americano, e em autores que têm um impacto muito forte também noutros universos narrativos que cada vez mais fazem parte da vivência das pessoas e, portanto, dos escritores, como a televisão e o cinema.

Analisado que está o modelo, importa ainda fazer referência à figura de Gustav Freytag.

Freytag

Within the long history of narrative's development, what is currently considered classical or traditional narrative structure (often labeled "Aristotle's Arc") – a sequence of events with a beginning, middle, and end, that consists of an introduction, climax, and denouement – has been the dominant structure, not since classical times, but only since the mid-nineteenth century. (Krystina Madej 2008: 2)

Madej escreve isto para defender a tese de que aquilo que hoje consideramos uma estrutura narrativa "tradicional" nem por isso o é. O que se deriva das suas afirmações, no entanto, e que nos interessa, é que este tipo de modelo se desenvolveu e afirmou no século XIX. Gustav Freytag, no seu "Technik des Dramas" de 1863,

propõe um modelo baseado no aristotélico (cuja análise, apesar da importância histórica, fica fora do âmbito deste trabalho).

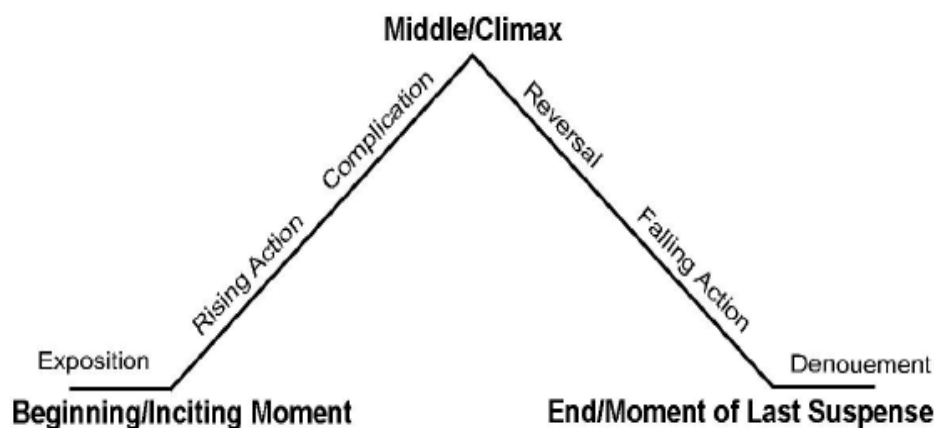


Fig. 2 - Arco de Freytag (Madej 2008)

É fácil reconhecer neste modelo a base para um volume monumental de narrativas dos nossos tempos. Este é o modelo que foi usado, vezes e vezes sem conta, adaptado ou não, a contos populares (Propp 1958), filmes de Hollywood (Field 2003) e até animação da Disney (Vogler 2007).

Existem duas diferenças fundamentais entre este modelo, fácil de encontrar em narrativas oitocentistas trágicas, quer realistas quer românticas, como *Os Maias* de Eça de Queirós ou *Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco e aquele proposto no capítulo anterior. Primeiro, o momento do clímax emocional.

As narrativas contemporâneas não são necessariamente (ou em geral) caracterizadas por um desenlace trágico. Assim, o clímax constitui-se mais como um momento final de transformação do que propriamente como um zénite de tensão dramática. Encontra-se entre o segundo e o terceiro atos, enquanto aqui está a meio do segundo, dividindo-o (ao ponto de haver autores, como Afonso Cruz, que por vezes falam de cinco atos e não de três).

A segunda diferença fundamental prende-se com a noção de transformação. Esta ideia, herdada não do século XIX, mas sim do modernismo, informa praticamente toda a novelística contemporânea. A ideia de "herói romântico", símbolo de ideais maiores do que si próprio, representativo de uma ideia, deixou de servir de protagonista, para se ver substituído por figuras complexas, maleáveis, com tantos

defeitos como qualidades, e que, ao invés de serem mais fortes que os reveses que sofrem, se veem alteradas por eles.

Note-se que existe uma diferença entre este processo e aquele que normalmente se encontra no *Bildungsroman*. O que se costuma encontrar na literatura contemporânea, e até na moderna, não tem a ver com crescimento, ou com educação. O destaque dado à fase formativa ou à genética dos pais não tem necessariamente o mesmo papel que soía ter em romances do século XIX. Existindo, naturalmente, exceções, a tendência está em encontrar protagonista que não crianças, ou jovens, cuja educação marca o seu futuro, de uma forma positivista ou determinista, mas sim um adulto, marcado pelos eventos da sua vida, frequentemente de uma forma imprevisível. Este tipo de personagem funciona tanto como "actante" como "recipiente" da ação, sendo que a transformação interior é o busílis da narrativa.

É natural que não se possa tomar esta configuração como absoluta, mas é uma característica bastante marcante da ficção contemporânea. É, ainda, curioso verificar como se trata de um desenvolvimento algo recente. É difícil encontrar bibliografia que aborde este tipo de temática. Textos clássicos, como os de Aguiar e Silva, não abordam este aspeto de todo.

Ficamos, assim, com dois modelos diferentes, assentes em ideias teóricas e visões da literatura e da narrativa substancialmente discordantes. Ao fazer o estudo daquilo que é a estrutura narrativa nos quatro livros em análise, estas vão ser as nossas bases de comparação fundamentais.

1. Autismo

Antes de mergulhar na análise estrutural do romance de Valério Romão, é necessário entender como é que o livro entra no panorama literário português. Até porque Valério Romão é um autor *sui generis*, tendo nascido em França, e começado a vida com o contacto relativo que as comunidades portuguesas auferem aos filhos com a língua. O autor refere que começou a ter contacto com a língua portuguesa através da banda desenhada da Abril e da Disney que lhe ia chegando às mãos pelo correio, graças às irmãs (Anexo 1: 1). É talvez aqui que conseguimos encontrar algumas das chaves para a literatura de Valério Romão. Ao longo de várias páginas da entrevista (Anexo 1: 1-3), o autor vai assinalando a importância de uma série de formatos narrativos que não fazem parte do cânone literário tradicional, como a banda desenhada, a ficção científica ou o cinema:

Eu acho que são coisas [bandas desenhadas Marvel] que, conceptualmente, têm estrutura de filosofia, muitas delas. A base daquilo, no fundo, tem um bocado de tragédia grega, não é? Aquele aspeto de te encontrar personagens que, nas suas funções, são absolutamente radicais, e que desencadeiam, pela forma como têm estruturados os seus poderes e a sua vida, ações que não conseguem controlar, e que depois vão acabar por traí-los e que toda a gente está a ver qual o desfecho menos eles. Aquilo tem um bocado dessa estrutura de tragédia. Portanto, são coisas que eu ainda acho super interessantes (Anexo 1: 2)

O facto de Valério Romão, assim como outros autores que escreveram romances com estruturas semelhantes a *Autismo*, ter este tipo de influência, mais, este tipo de atitude perante estas influências é decisivo para entender a forma como pensam a sua arte.

Autismo é o segundo romance de Valério Romão. O primeiro, chamado *Medo em Seis Andamentos*, é um romance que o autor renega completamente.

Está publicado, só que... Se tu fores buscá-lo, desamigo-te do Facebook. Ai de ti, nunca mais te falo. Já estou a sentir brotoeja. (Anexo 1: 6)

Esta reação visceral do autor perante o questionamento em relação ao seu tirocínio, no entanto, leva facilmente a entender que o processo de escrita de *Autismo* foi encarado com outro tipo de seriedade, e uma consideração maior, acima de tudo,

pela escrita como *craft*. Ainda que Valério Romão seja um autor que insiste em pedir que não o levem demasiado a sério (Anexo 1: 11), o seu discurso revela o contrário.

Autismo é publicado pela Abysmo em 2012, quase dez anos depois de Valério Romão ter começado a escrever (Anexo 1: 6) e é aquele que considera ser o seu primeiro romance, repetindo insistentemente que *Medo em Seis Andamentos* “não existe” (Anexo 1: 6). Este processo de aprendizagem leva-nos a procurar nas suas influências a chave para entender a estrutura de *Autismo*:

Aquilo que eu tinha enquanto criança, adolescente e jovem adulto eram umas noções incipientes acerca da narrativa. Agora tenho muito mais dispositivos concetuais porque tu lês muito mais e porque comesas, quando escreves também, a perceber o subtexto e até como é que evitas certas armadilhas ou como é que ele evitou, como é que não evitou certas armadilhas. O Saramago é perito nisso. É raro encontrares um “que” num livro do Saramago porque ele é de uma elegância absolutamente extraordinária a compor uma frase. Acho que é um equilibrista nato. E tu comesas a perceber isso. Ou comesas a ficar espantado, nem percebes. Como é que ele faz esta sequência musical sem que precise de pontuar e dizer-te ‘Olha, aqui é um discurso direto’? Tudo isso acontece já quando começo a escrever. (Anexo 1: 5-6)

Os “saramaguianos”

Depois de conquistados o Nobel, o Camões, um público leitor nacional e internacional e um lugar ímpar na literatura de língua portuguesa, ainda restam algumas conquistas importantes a José Saramago. *Post mortem*, o autor alentejano terá conquistado a permanência no cânone. Mais do que isso, terá conquistado um lugar central na imaginação e na forma de escrever dos jovens autores portugueses. Valério Romão (em quem António Lobo Antunes também tem influência) é um de vários autores cujas narrativas carregam um legado saramaguiano importante. Ao longo deste subcapítulo vai entender-se em que sentido, e também averiguar algumas decisões do Nobel português que terão ajudado a que fosse assim.

José Saramago afirma-se como um autor de nomeada como é sabido, tarde. Apesar de ter lançado um romance precocemente, *Terras do Pecado* em 1947, também o renega.

Pobre de mim, queria era ver o livro editado e assim saiu. De pecados sabia muito pouco e, embora a história comporte alguma actividade pecaminosa, não eram coisas vividas, eram coisas que resultavam mais das leituras feitas do que duma experiência própria. Não o incluo na minha bibliografia, apesar de os meus amigos insistirem que não é tão mau como eu teimo em dizer. Mas como o título não foi meu e detesto aquele título... (José Saramago 1991)

Assim, José Saramago só se afirma como um vulto importante nas letras portuguesas mais tarde, e tem sempre uma relação difícil com a comunidade literária, cultural e até política. São públicos os seus desentendimentos com Lobo Antunes, e o seu exílio autoimposto em Espanha, por exemplo. Para entender, no entanto, a influência que Saramago deixa, não bastam estes fatores biográficos. O estabelecimento do Prémio José Saramago, cuja primeira edição é de 1999, é um sinal óbvio do autor, já radicado em Espanha na altura, de rutura senão com o estabelecimento literário, ao menos com a estética vigente. O criticadíssimo limite de idade (o autor deve ter no máximo 35 anos feitos aquando da publicação do livro a concurso) implica a exclusão automática de todos os seus contemporâneos. Saramago não está interessado em atribuir o prémio a Lobo Antunes, Agustina Bessa-Luís ou Mário Cláudio. Quer lançar escritores novos, quer encontrar as vozes que fazem sentido para si.

Aqui, uma lista dos vencedores do prémio (que é bianual):

- 1999 – *Natureza Morta* – Paulo José Miranda
- 2001 – *Nenhum Olhar* – José Luís Peixoto
- 2003 – *Sinfonia em Branco* – Adriana Lisboa
- 2005 – *Jerusalém* – Gonçalo M. Tavares
- 2007 – *o remorso de baltazar serapião* – valter hugo mãe
- 2009 – *As Três Vidas* – João Tordo
- 2011 – *Os Malaquias* – Andréa del Fuego
- 2013 – *Os Transparentes* – Ondjaki

Paulo José Miranda é um caso *sui generis* nesta lista, porque não tem o mesmo impacto que os autores que vieram mais tarde. O prémio ganha tração, isso sim, com *Nenhum Olhar*. Nesta altura, em 2001, Valério Romão não estava a escrever (Anexo 1: 6). *Nenhum Olhar* é um romance profundamente saramaguiano. Os pontos de

contacto são óbvios, a nível do tom, da estrutura, dos temas ou até da linguagem. Saramago seleciona um autor novo, desconhecido, e ao detetar nele as características da sua literatura valida-o e promove-o como seu. Ainda que o Nobel não fizesse parte do júri em nenhuma das edições do prémio, a afinidade estética entre as obras premiadas e as suas é evidente. O apoio do Nobel aos premiados também. Até aos dias de hoje, é difícil encontrar uma capa de livro de José Luís Peixoto (portuguesa ou em tradução) que não tenha uma referência ao prémio, ou uma citação do Nobel. O mesmo se pode dizer de Valter Hugo Mãe, Gonçalo M. Tavares e até João Tordo, o menos próximo de Saramago, e o único que não elogiou em público. Quando Valério Romão publica pela primeira vez, em 2012, já existe muito claramente na literatura portuguesa a ideia de uma nova geração, com Gonçalo M. Tavares como figura de proa, e com os autores prémio José Saramago como faces visíveis de uma nova era de romancistas portugueses, apadrinhados pelo Nobel. Isso não é indiferente a Valério Romão:

Eu acho que é um momento interessante da literatura portuguesa, até porque nós saltámos uma geração, não é? De Cardoso Pires, Lobo Antunes, Saramagos, etc., passámos uma geração e agora voltaram a aparecer coisas com mais qualidade. Sem desprestígio para a geração anterior, mas a verdade é que passou um bocado ao lado. Eu acho que é simplesmente uma questão de qualidade. (Anexo 1: 19)

Saramago, fazendo certamente parte de um grupo de autores de prestígio seus contemporâneos, através do seu prémio e da promoção incessante não só dos seus livros como também daqueles dos novos autores pelos quais tinha afinidade, torna-se a referência incontornável de uma literatura portuguesa com um antes e um depois de si.

Valério Romão faz parte dos autores que absorvem esta influência e a integram na sua literatura. Esta influência não é só literária mas também uma questão do ambiente da cena literária. Saramago, e a forma de estar saramaguiana na literatura são, neste momento, fatores incontornáveis.

A prosa e a falibilidade

Valério Romão, assim como a grande maioria dos seus contemporâneos, não escreve apenas romance. Este predomínio da prosa no mercado editorial e no próprio espaço literário não é novidade. A problematização deste fenómeno tem ocupado a imprensa da especialidade:

as críticas de Xialu Guo não têm a ver com o domínio anglo-americano do mercado de edição, mas com um certo tipo de literatura promovido por esse sistema: “A literatura da Ásia é muito menos narrativa, mas os nossos hábitos de leitura são cada vez mais anglo-saxónicos, mais americanos. Portanto, a literatura de ficção acaba por ser toda muito semelhante, conduzida pelo realismo, pela necessidade de contar histórias. Enquanto isso, a poesia e as “coisas alternativas” foram afastadas pela sociedade mainstream (Francisco José Viegas 2014: 2)

Valério Romão, no entanto, nega absolutamente que a culpa da desapareição da poesia portuguesa do centro das atenções se deva a questões de mercado. Aliás, todo o assunto mercado e cena literária não parecem preocupá-lo demasiado (Anexo 1: 11). A justificação é outra, e tem também alguma relação com o facto de não se lhe conhecer um único poema publicado, apesar de ter uma ligação estreita e conhecida com alguns e algumas dos jovens poetas da sua geração.

Repara, o absurdo da nossa poesia contemporânea é que muita dela é muito boa mas a maior parte, mesmo a que é muito boa, está alavancada em experiências muito pouco profundas. Nós não passámos pela guerra, não passámos pela fome. Nascemos depois do 25 de Abril. O nosso medo ou as nossas tragédias são muito difusas. É o tédio, é a falta de uma espécie de rumo global que ordene um bocado as coisas. Tudo isso, transmitido dentro ou posto dentro da poesia parece aquelas salas de hospitais onde cada um se queixa daquilo que está a sentir, mas em que ninguém se está a ouvir. (Anexo 1: 11)

Valério Romão, como outros romancistas portugueses da mesma geração, procura fora da poesia o espaço para condensar uma experiência que precisa de ser explicada. A ausência de um trauma à volta do qual construir uma obra poética faz com que precise de um espaço e de um suporte mediático que a poesia não confere.

Esse problema de inexistência, muitas vezes, de experiências, que acaba por transformar a poesia num jogo complexo e muito bem articulado a nível rítmico e a nível de imagens é uma alquimia do nada. É música, são imagens, mas depois tu dizes “*Qual é o nó deste poema? Qual é... Eu vou decorar isto... Pá, isto muda a minha vida? Não.*” Apesar de ser

uma coisa espantosa a nível técnico, digamos, e a nível musical, mesmo. Acho que estamos do lado de grandes instrumentistas a quem lhes falta... Partir uma perna, sucumbir várias vezes. (Anexo 1: 20)

Assim, é no romance, na capacidade para contar histórias inventadas, que existe a vida para além da técnica. Valério Romão, na poesia contemporânea, sente-lhe a falta. Refugia-se no romance, nas vozes de personagens, em histórias que lhe alicercem o pensamento e as ideias como disfarce, como forma de dar ao leitor uma base onde se apoiar. Porque, como refere o autor, no romance pode-se falhar:

Um livro, mesmo que tenha falhado no aspeto da experiência, ainda é um objeto de entretenimento e uma poesia não é, não te entreténs com a poesia como te entreténs com um livro. O livro tem aquela história, conta-te, com melhor ou pior grau de sucesso, mas ainda assim é uma história. Uma poesia não... Tu falhas um verso e já não lês o poema, e talvez já não lês o poeta. (Anexo 1: 20)

É importante entender a visão de Valério Romão sobre este assunto para perceber como vai, subsequentemente, estruturar a narrativa de *Autismo*. A centralidade da história como fio condutor de vários episódios dispersos, nos quais, através de frases curtas mas interligadas, Romão vai construindo uma prosa com indícios da técnica que apesar de tudo valoriza na poesia contemporânea, saramaguiana e musical. O arco narrativo geral, que confere a *Autismo* uma sensação de obra completa, de totalidade, permite a falibilidade de cada um destes episódios, e de cada uma das longas passagens cadenciadas que dão ao romance o seu ritmo, trazendo sempre a ação de volta a uma espécie de nó central, localizado na sala de espera do hospital, onde existe uma acalmia. Para além de Valério Romão, autores como Valter Hugo Mãe e José Luís Peixoto, com os seus romances galardoados com o prémio José Saramago, *o remorso de Baltazar Serapião* e *Nenhum Olhar*, respetivamente, assim como Sandro William Junqueira com *Um Piano para Cavalos Altos* entre outros, seguem estruturas inspiradas nas utilizadas por Saramago, especialmente na última fase da sua carreira.

A questão estrutural

O motivo pelo qual pareceu necessário fazer uma breve contextualização histórica das evoluções sofridas pelo modelo estrutural em três atos no capítulo anterior deve-se ao facto de aquele ser, com variações múltiplas, quase ubíquo na novelística portuguesa contemporânea. De facto, das quatro tendências narrativas em análise, apenas Patrícia Portela parece abandonar o modelo por completo. Valério Romão apresenta em *Autismo* vários artifícios narrativos para tornar a estrutura do romance o mais dinâmica possível para o leitor, fator que julga essencial.

Sim, a figura do leitor está sempre presente. Mas é um leitor que ao mesmo tempo sou eu. Se eu me fartaria a ler aquilo, ou se aquilo já não está a ser demasiado. Se eu não estou a gostar, ele também não vai gostar. (Anexo 1: 16)

Estes artifícios, que iremos procurar desmontar a seguir, não impedem no entanto que a estrutura narrativa da história base seja relativamente simples.

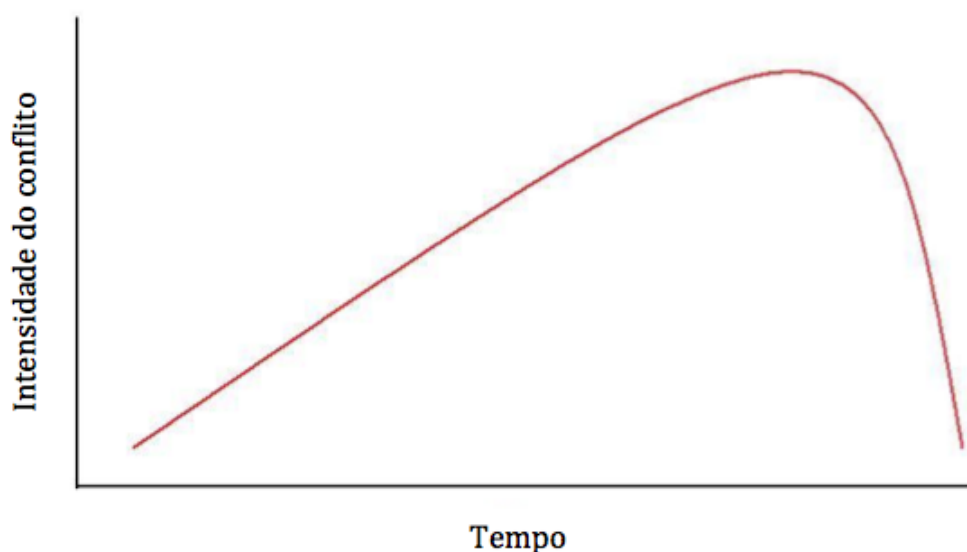


Fig. 3 - Arco narrativo

A estrutura muito simples representada na Fig. 3 é uma boa forma de começar a pensar um romance como *Autismo*. Um construir de tensão lento, paulatino, que

desmorona de repente nas últimas páginas. No entanto, antes de começar a análise de cada um dos três atos, importa ressaltar alguns pormenores estruturais gerais da obra.

O fio narrativo exemplificado na Fig. 3 é uma representação gráfica da sequência de eventos ao longo da qual as personagens se movem. O facto de existirem dois narradores não tem qualquer influência neste aspeto. O próprio autor desvaloriza, e diz que só se apercebeu de que havia duas vozes a meio da escrita do romance (Anexo 1: 17). A tensão que vai sendo gerada com o passar do tempo é comum às quatro personagens, pais e avós de Henrique, que se encontram na sala de espera do hospital, independentemente de quem vá contando a história e acrescentando pormenores.

O romance não é linear. Qualquer leitor atento de José Saramago sabe que o Nobel gostava de começar os romances (i.e. *O Homem Duplicado*, *Ensaio sobre a Cegueira*, *Ensaio sobre a Lucidez* ou *Todos os Nomes*) pelo ponto de viragem e ir acrescentando os pormenores que tradicionalmente comporiam o primeiro ato ao longo da obra. Valério Romão faz exatamente isto, com um artifício que será explicado a seguir. Esta questão, que pode parecer meramente estética, não o é.

A presença do leitor, e dos seus tempos de atenção, pesa na mente do autor contemporâneo de uma forma muito evidente. O primeiro ato, por tradição, é um ato de apresentação de cenário, personagens, voz e ambiente. A ação tem início com o segundo ato. Assim, o primeiro ato na ficção contemporânea tende a ser rapidíssimo e desprovido de grande pormenor sobre a vida das personagens antes do primeiro ponto de viragem. Uma cena inicial como a d'*Os Maias*, com a aturada descrição da decoração do Ramalhete, é praticamente impossível no século XXI. Uma história como *Autismo*, cuja tensão dramática depende diretamente do conhecimento do leitor da relação e das disfunções que existem entre os dois casais, joga com isto introduzindo elementos de *backstory* em retrospectiva, ao longo de todo o romance.

Valério Romão estrutura o romance, conscientemente, não apenas dependendo do fio narrativo, mas também em função da experiência do leitor. Para além da estrutura geral, que vemos representada na Fig. 3, também existe um outro nível de estrutura, que está diretamente relacionada com a experiência sensorial do leitor.

A estrutura, para mim, foi relativamente fácil de desenvolver a nível mental. Tu tinhas que ter um espaço kafkiano, que é a sala de espera e intercalá-lo com fêlegos de respiração, de acontecimentos laterais, anteriores, e, porventura, posteriores. Não tem, por acaso, nenhum

acontecimento posterior, mas poderia ter. O que acontece é que tens esse espaço em que manténs uma tensão e depois tens outros de descompressão, e é uma espécie de mergulho e descompressão, mergulho e descompressão, mergulho e descompressão. (Anexo 1: 16)

Assim, o espaço da sala de espera, em que a tensão vai crescendo ao longo do tempo, e em que a ação é linear, está intercalado com outros momentos. Esses momentos, que são todos anteriores, partem de um primeiro ato desconstruído e espalhado, funcionam como bolsas de ar para o leitor, criando uma estrutura em onda, em que os picos emocionais se alternam com passagens mais lentas, do quotidiano, de forma bastante regular e calculada.

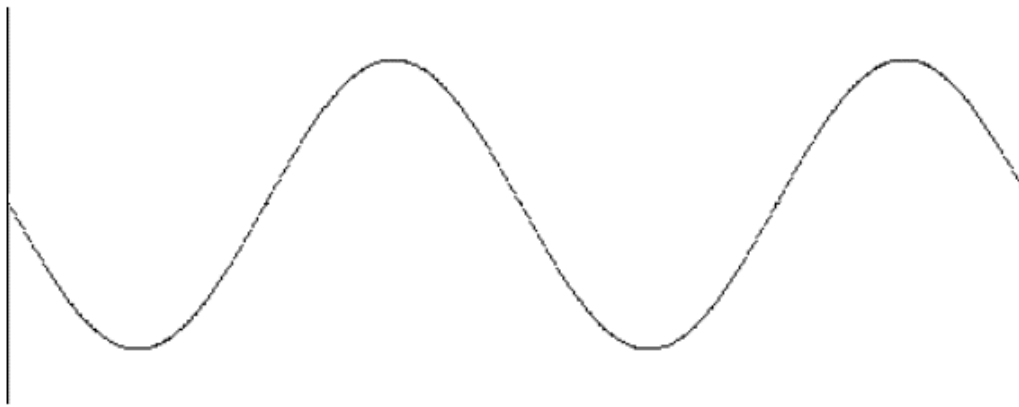


Fig. 4 - Estrutura em onda

A ideia de Valério Romão, de que a manipulação do tempo e da forma é a chave para imbuir o texto de energia e impacto, não é pacífica entre os críticos:

"Form fascinates when we no longer have the force to understand force from within itself," Jacques Derrida has written in criticism of the formalist imagination of structuralism. I am not certain that we can ever "understand" force (nor does Derrida claim to), but it ought to be possible to recognize its place in narrative, and to find ways of talking about our experience of reading narrative as a dynamic operation, consuming and shaping time as the medium of certain meanings that depend on energy as well as form. (Brooks 1984: XIV)

Acreditando que muito do sucesso de *Autismo* depende da maneira como está formalmente disposto, e que a sua força advém também daí, começamos pelo primeiro ato:

Primeiro ato

Valério Romão gosta, como já vimos, de manipular o leitor. *Autismo* começa, portanto, com um MacGuffin (artifício em que a ação é originalmente dirigida sem explicação para um objeto, personagem ou assunto que acabam por não ter importância para a narrativa maior).

Quando me meto à estrada, gosto de espezinhar o que resta dos pombos mortos, com a borracha dos pneus. Faço por passar por cima deles, com as rodas do carro a sucederem-se. (Valério Romão 2012: 13)

Quando a história começa, uma das vozes narrativas, o avô, dá-nos uma imagem da sua vida do dia-a-dia, e conta-nos da sua obsessão por pombos, e desgosto com a mulher. A intenção de Valério Romão é induzir no leitor a ideia de que está perante a história de um reformado. Existem notas de política, vida conjugal, uma vida sexual disfuncional, entre outras. Poucas páginas depois, no entanto, surge o ponto de viragem do romance.

O Henrique, o Henrique hoje de manhã, senhor Abílio, o Henrique teve um acidente, aqui mesmo à porta, senhor Abílio, o Henrique está no hospital, eu pensava que soubesse senhor Abílio, foi um carro, foi a porcaria de um carro, senhor Abílio, eu pensava que soubesse. (Romão 2012: 23)

Os pombos são irrelevantes.

MacGuffin à parte, Valério Romão começa a sua narrativa de uma maneira tipicamente saramaguiana. Qualquer leitor de, por exemplo, *Homem Duplicado* ou *Ensaio sobre a Cegueira* sabe que José Saramago tende a começar as narrativas pelo momento que as há de definir. O acidente de Henrique é a chave da narrativa, através da qual tudo o resto há de rodar. Essa noção é, aliás, cara a Valério Romão.

Eu vou-te mostrar como é que se quebra uma regra e quebrando só uma, tudo o resto tem que manter uma coerência lógica. Porque se não o absurdo não funciona. No absurdo quebra-se só uma regra, tudo o resto tem que se manter. A partir do momento em que a

suspensão da descrença relativamente a isso funciona, tudo o resto funciona. Tem que haver coerência, tem que agir de acordo com essa quebra. (Anexo 1: 9)

Esta é a chave dos pontos de viragem saramaguianos de Valério Romão. Muda-se uma coisa, e vê-se como é que o caos se instala. Na citação acima, o autor está a falar do absurdo, e não é o caso, mas o princípio aplica-se. Em *Autismo*, nenhuma cidade fica cega, nenhum duplicado surge, o povo não falta às eleições em massa, mas o acidente de Henrique tem rigorosamente o mesmo efeito. É a introdução de um choque inesperado, com o qual as personagens não estão preparadas para lidar. Para um casal como Rogério e Marta, para um avô como Abílio, o neto ser atropelado por um carro na sua ausência é tão chocante como qualquer absurdo literal o seria.

Espaço ainda para uma referência importante: ao contrário daquela que é a tradição romanesca típica, em que os primeiros atos estão reservados para uma apresentação mais ou menos completa das personagens, cenários ou tempo da ação (Yves Reuter 1991: 46), Valério Romão prefere não o fazer. Todos estes elementos vão sendo apresentados com o tempo, e com o desenrolar da narração.

Segundo ato

Com o choque do acidente de Henrique a desencadear a entrada no segundo ato, entramos nas estruturas representadas nas Fig. 3 e Fig. 4. A tensão é constantemente crescente, mas alternada com momentos de acalmia. O mecanismo kafkiano que Valério Romão refere (Anexo 1: 16) na sala de espera está desenhado para garantir isto. A visão do leitor está restrita a uma pequena quantidade de objetos e personagens, procurando o efeito claustrofóbico e opressivo típico da obra do autor checo.

A tensão, no entanto, não surge apenas da mera interação das personagens dentro do espaço restrito. Como já referimos, o autor vai colocando bolsas de ar ao longo do texto, fazendo com que, quer através da voz do avô da criança (Abílio) ou de um narrador externo, ou simples diálogos, sejam introduzidas ao longo da narrativa vários episódios do passado da família. Por vezes, essas instâncias vêm também através de uma voz literária, de Rogério (o pai de Henrique), que mantém um *blog*. Esta voz literária tornar-se-á importante no final do romance. Esta também é uma característica estrutural próxima do que Saramago faz nas suas obras tardias. Sendo a

tensão sempre crescente, os momentos de maior exigência emocional para com o leitor são sempre alternados com momentos de acalmia, estando o romance espaçado mais em termos emocionais do que propriamente em termos diegéticos. Os faróis da narrativa em vez de se caracterizarem por acontecimentos caracterizam-se pela emoção que carregam.

I didn't know Karin, his partner, so well. She was at the same college as Linda, at DI, but on a screenplay-writing course. Since I also wrote I ought to have been able to relate to her work, but the craft side was so prominent in writing a screenplay, where it was about all manner of ebbs and flows of tension, character development, plots and subplots, intros and turning points, I assumed I would have little to contribute in that respect (Karl Ove Knausgaard 2009: 360)

Karl Ove Knausgaard, no episódio transcrito acima, descreve a sua vida ainda antes de começar a escrever o primeiro volume do autobiográfico *Min Kamp*. Já tinha, no entanto, publicado dois romances, de relativo sucesso, e a sua visão da escrita de romance era semelhante à que Valério Romão defende. Knausgaard defende uma arte que olhe diretamente nos olhos do leitor, e que funcione como um diálogo. Leitor e obra, e a procura de um momento em que ambos se consigam encontrar. Knausgaard, como Romão, pretende a manipulação total da experiência do leitor, de forma a conseguir comunicar com ele. Se isso implicar virar a história do avesso, e espalhá-la pelas páginas, é precisamente isso que vai acontecer. Karl Ove Knausgaard rapidamente se tornou a face visível deste tipo de escrita, visceral e humana, votando a exploração estética e a arte pela arte ao desprezo. Valério Romão, o "escritor da dor" (Anexo 1: 13), sem nunca ser tão polémico ou histriónico, é essa face na literatura portuguesa.

Existem sete capítulos situados na sala de urgências do hospital, e cada um deles é alicerçado pelo que o antecede. Desses, que são diferentes entre si, alternando o *blog* de Rogério com a vida de Marta (a mãe), com Henrique depois de sair de casa e deixar o marido até cenas avulsas da vida familiar, surge o material que constrói a tensão das cenas do hospital, alimentando-as. Desta forma, Valério Romão consegue introduzir os temas que pretende, nomeadamente sobre o autismo e o impacto que uma doença assim pode ter na vida de um casal, sempre sem descurar o entretenimento providenciado pela narrativa, e sem desprender o leitor. Para entender

a estrutura de *Autismo* é importante entender o quão central a narrativa consegue ser para o autor:

Para mim é muito importante [a narrativa]. Acho que muita da rejeição que se sente pela literatura tem a ver um bocado com algumas tentativas de desconstrução. Que na literatura é tardio, como aconteceu na pintura com muito mais antecedência, não é? Da pictórica para o abstrato e depois para pulverização em cinquenta mil coisas, que vão desde a instalação às artes plásticas, muito mais desconstruídas e, por sua vez, muito mais afastadas do público. Apesar de haver muito público, é um público completamente, a maior parte das vezes, deseducado relativamente àquilo que vai ver. (Anexo 1: 18)

Tudo culmina no momento em que Rogério e Marta têm finalmente acesso ao interior do hospital, num enorme pico de tensão que coincide com a queda e o aparente ferimento de Abílio. O que sucede ao avô não sabemos, o que acontece a Henrique podemos presumir.

Terceiro ato e último capítulo

O terceiro ato de *autismo* resume-se a uma frase, que está no título do último capítulo: "Tu sabes onde isto vai dar" (Romão 2012: 323). O motivo pelo qual o terceiro ato é reduzido ao ponto da quase inexistência é claro. Valério Romão reserva o último capítulo para o seu *coup de grâce*.

Todos os meus livros, todas as minhas histórias, têm que ter, ou gostava que eles tivessem, um final que possa ser gratificante para o leitor a nível de surpresa. Uma coisa hitchcockiana, digamos, uma peripécia. "*Não estava à espera desta.*" É uma coisa que eu gostava de manter. Gosto da noção de surpresa, de poderes ser surpreendido, agarrado por aquele instante final, em que tu dizes: "*Fogo! Não estava à espera disto!*" (Anexo 1: 14)

Aqui está possivelmente a grande diferença entre Valério Romão e outros autores saramaguianos (ou com livros que seguem uma estrutura saramaguiana dentro do género da descrita). Na maioria destas narrativas, existe um *dénouement* mais ou menos elaborado. Romão resume-o a uma frase para poder dedicar o último capítulo a uma peripécia, colocando lá um elemento de informação que altera completamente toda a narrativa. É um esforço de pura manipulação do leitor, mantendo-o na sua mão

até à última página. Esta especificidade marca a literatura de Valério Romão. A grande maioria dos seus contemporâneos entende o final do segundo ato como o verdadeiro final do livro, e remete para o terceiro ato uma sensação de rescaldo, permitindo uma certa catarse ao leitor. Valério Romão não. Procura sempre o trauma.

2. As Três Vidas

Se não é relevante para efeitos de tese uma apresentação biográfica do autor João Tordo, uma pequena nota sobre o seu percurso editorial e o deste livro podem ajudar a trazer à luz algumas das especificidades do tipo de estrutura narrativa que nele existem. A obra inicial de João Tordo resulta, assim como a de valter hugo mãe e José Luís Peixoto, do trabalho de Maria do Rosário Pedreira na Temas e Debates e QuidNovi (continuado na LeYa) na procura e divulgação de jovens autores (Anexo 2: 13). Sempre atenta às questões de mercado, e a nichos a ocupar, a editora sentiu na voz mais americanizada de João Tordo a oportunidade de lançar uma novidade no mercado.

O primeiro livro, *O Livro dos Homens sem Luz*, vem impregnado de influências de Edgar Allan Poe, e faz um "percurso interessante" (Anexo 2: 24), motivando a produção de um livro que o autor renega (Anexo 2: 20), *Hotel Memória*. Depois do trauma de *Hotel Memória*, João Tordo decide desafiar-se, e assumir o terceiro livro, que haveria de ser *As Três Vidas*, como um desafio em termos narrativos:

No caso d'*As Três Vidas*, eu quis provar a mim próprio, acho eu, que conseguia levar uma narrativa daquele tamanho até ao fim e nessa altura, sim, eu acho que *As Três Vidas* foi a minha grande aprendizagem do romance. Até porque *O Livro dos Homens sem Luz* é um romance em quatro novelas, o *Hotel Memória* é um romance pequenino e, enfim, com a narrativa também um bocadinho desarranjada. E *As Três Vidas* é o romance em que eu consigo pegar naquela narrativa, com aquelas personagens e fazer sentido daquilo tudo. Por isso acho que foi um romance iniciático. (Anexo 2: 41)

Assim, João Tordo acaba por tomar o seu terceiro romance, que haveria de ser galardoado com o prémio José Saramago, como o primeiro grande desafio da sua ainda jovem carreira. Não um desafio concetual, ou temático, mas sim um desafio narrativo. Mais tarde acabaria por definir outras prioridades para a sua carreira, explorando outros objetivos em termos literários (Anexo 2: 40), mas aquando da produção deste romance a história é central para o autor, tornando-se assim um exemplo perfeito do tipo de romance que vamos tentar estruturar neste capítulo da tese. Trata-se de um romance realista, de pendor americanizante, que vários autores

da nova geração de escritores portugueses praticam. Outros exemplos do mesmo tipo de romance são: *Índice Médio de Felicidade* de David Machado, *A Velocidade dos Objetos Metálicos* de Tiago R. Santos, *Anatomia dos Mártires* do próprio João Tordo ou *O Caçador do Verão* de Hugo Gonçalves.

A questão realista

Antes de começar a análise estrutural propriamente dita, importa perceber de onde ela vem. É fácil de entender que João Tordo tem influências americanizantes, o próprio as assume (Anexo 2: 6), mas, para entender quais e por que estão presentes em *As Três Vidas*, importa antes saber por que é que este tipo de estrutura funciona melhor em cenários iminentemente realistas, ao mesmo tempo afirmando que *As Três Vidas* é inevitavelmente um romance realista.

Tal como em relação ao romantismo, também o realismo é visivelmente influente até aos dias de hoje, talvez até de uma forma mais assumida. Algum tipo de realismo, como o de Philip Roth nos Estados Unidos, fez escola por si próprio, e João Tordo assume essa influência (Anexo 2: 27), ainda que relutante. "A literatura nova, ou o realismo como nova expressão de arte", a conferência que Eça de Queirós realizou a 12 de junho de 1871, é um belo ponto de comparação para se afiançar que o realismo contemporâneo, de Roth ou de Tordo, não se desviou do oitocentista no fundamental. Mesmo a influência do naturalismo no realismo queiroso de 1871 (e noutros seus contemporâneos), apesar do seu descrédito, não é negligenciável. O realismo rothiano, do qual Tordo se aproxima, tem elementos cientificistas. Tendo em conta que estamos a falar de uma recuperação de modelos, parece apropriado utilizar as suas diretrizes, recolhidas do dicionário de A. Campos Matos, comparando-as com o texto de Tordo.

O Realismo deve ser perfeitamente do seu tempo, tomar a sua matéria na vida contemporânea.
(José Maria de Eça de Queirós 1871)

Foi através dessa notícia que soube da morte de Artur, que não via há doze anos.

ARTUR MANUEL VERÍSSIMO FARIA

1940 – 2005

(João Tordo 2008: 390)

O livro faz referência a um presente ficcional próximo do presente real da publicação do livro. A colocação da ação na contemporaneidade é, portanto, preocupação imediata e obrigatória do autor, seguindo o primeiro dos preceitos de Eça. Outros livros não são tão claros e específicos quanto ao tempo, escolhendo, isso sim, deixar claro qual é o evento importante da “vida contemporânea” a que se referem. Exemplos disto são romances como *Anatomia dos Mártires* ou *Índice Médio de Felicidade* (de David Machado), que, sem especificarem um ano, situam a sua ação durante a crise económica que assolou o país nos últimos anos.

O Realismo deve proceder pela experiência, pela fisiologia, ciência dos temperamentos e dos caracteres (Queirós 1871)

Esta característica é curiosa, porque a noção de ciência se alterou. Já não mais existe a noção, derivada dos cientificismos finisseculares do século XIX, de que o nosso comportamento é determinado pela genética e pelas condições em que somos educados quase em exclusividade. Os escritores realistas contemporâneos fazem, no entanto, precisamente o mesmo que os oitocentistas. Sustentam as suas narrativas nos preceitos científicos da sua época. Esses preceitos não são, apenas, os mesmos.

Assim, não se vai encontrar em Tordo uma descrição das condicionantes da educação do protagonista como forma de explicar o seu comportamento. Nem sequer uma descrição dos pais com olho atento para os detalhes importantes para a genética. Vai-se encontrar, isso sim, uma representação daquilo a que Zygmunt Bauman (2000) chama sociedade líquida na forma como é facilmente rompida a ligação das personagens com estruturas tradicionais, como a escola e a família, ou da dramaturgia de Erving Goffman (1959), na forma como todas as ações das personagens estão dependentes do momento, do lugar, ou de quem está presente. É um novo tipo de ciência, uma nova forma de ver a ciência, e o romancista realista adapta-se a ela. Procuremos um exemplo para cada teoria, respetivamente:

Só falei da viagem à minha irmã no dia em que fui buscar o visto à Embaixada Americana. Deixei-a para último porque temia que ela me convencesse a ficar; que, depois de uma discussão e de algumas lágrimas, me sentisse demasiado culpado para conseguir partir (...)

Estava enganado. A aparente indiferença da minha irmã deixou-me abismado. (...) Limitou-se a concordar com o meu plano de viagem, desejou que eu chegasse bem e pediu-me para telefonar de vez em quando. (Tordo 2008: 209)

Torna-se aqui muito visível como João Tordo interpreta a noção de sociedade líquida, explicitando o desligamento entre o protagonista e a família. Note-se que a preocupação nunca é com as condições em que deixa a família, mas sim com alguma forma de chantagem emocional que o force a ficar. A irmã (única capaz de o fazer, a mãe está doente) reage da mesma maneira, com indiferença. A ausência de choque ou surpresa por parte da irmã não é inocente. O narrador sabe, e refere, o quão importante isto deveria ser. Este afastamento deveria ser traumático para o núcleo familiar. No entanto, e concordando com Bauman, é uma realidade cada vez mais corrente. Tordo refere ainda que talvez fosse, “naquela altura, a única maneira de lidar com tudo aquilo”, revestindo a decisão das personagens de um carácter obrigatório externo às suas próprias convicções, imbuindo-as de um carácter social, estrutural.

Vejamos, em relação a Goffman, uma citação relativa ao momento em que o protagonista encontra Camila em Nova Iorque:

“O que é que isso interessa? Estaríamos juntos. Podíamos fazer qualquer coisa. Eu ensinava-te a andares na corda bamba e inventávamos o nosso próprio espetáculo. O que é que dizes?” Camila beijou-me antes que eu pudesse responder. “Diz que sim”, insistiu, a boca junto da minha, os olhos devorando os meus.

(...)

“É a minha única opção.” (Tordo 2008: 298)

Mais tarde, quase no final do romance, temos acesso a uma carta que Camila envia à irmã, depois de nunca ter aparecido no encontro combinado:

Seja como for, agora não pretendo deixar Nova Iorque tão cedo. Estou, finalmente, a tentar pôr em marcha o projecto de que te tenho falado. (...)

O que importa é o sonho, não achas? (Tordo 2008: 400)

A personagem Camila altera completamente a sua visão do momento da separação entre si e o protagonista de acordo com a sua circunstância. Não existe nenhuma referência a abandonar Nova Iorque, antes pelo contrário, nem à “única opção”. Apesar de, na sua presença, Camila ter tratado a situação como inevitável,

passado algum tempo, fora do país, e envolvida numa relação com outra pessoa, esses sentimentos são ignorados como se nunca tivessem existido. As próprias prioridades de Camila variam diametralmente. Enquanto, na primeira cena, o interesse que mostra é de sobrevivência, da procura de uma mudança a qualquer custo, na segunda o sonho comanda a vida. Isto é uma representação perfeita da dramaturgia de Goffman, que explica como, dependendo do momento, do lugar, e da companhia, o ser humano age e reage de forma completamente diferente, não sendo estável.

Le romancier ne s'intéresse ni à la réalité dérisoire de l'objet ni même à l'objet transfiguré, mais au processus de transfiguration. Le grand romancier a toujours été ainsi. (...)

Le sociologue et le romancier naturaliste ne veulent qu'une seule vérité. Ils imposent cette vérité à tous les sujets percevants. (René Girard 1961: 248)

Apesar de serem apenas excertos curtos, este tipo de visão informa decisivamente a obra destes escritores realistas. A transformação que ocorre é, como refere Girard, dependente desta verdade. Não se quer dizer com isto que João Tordo (ou outros escritores que também fazem realismo, como David Machado ou Tiago R. Santos) seja sociólogo, cientista, ou até profundo conhecedor das matérias, da mesma forma que não existe registo de que Eça, Zola ou Flaubert fossem sociólogos, filósofos ou académicos. São ficcionistas, que se servem da ciência dos seus tempos para informar os seus textos.

O Realismo deve ter o ideal moderno que rege a sociedade – isto é: a justiça e a verdade. (Queirós 1871)

Não irei ter pressa. Não irei fingir, mentir ou pedir desculpas. (...) irei falar-lhe (...) de uma quinta que já não existe, (...) de espiões, comunistas e fascistas, de livros esvoaçando pelos quartos (...) Irei depois dizer-lhe que, tal como tantos outros, também eu fracassei, pois ainda não compreendo todos os mistérios – se é que compreendo algum –, que também eu desconheço o porquê das coisas. (Tordo 2008)

Esta noção de que a literatura deve ter uma relação com a moral e a sociedade também é típica do realismo, e mantida nas suas novas versões. Isto acontece com mais ou menos impacto, sendo que Tordo é, em *Anatomia dos Mártires*, mais político e específico do que neste romance, os escritores realistas contemporâneos, como os

seus antecessores oitocentistas, não conseguem escrever sem se preocuparem com o ambiente social, político e económico que os rodeia. A ideia de verdade é central na estética realista contemporânea, assim como na mais antiga, e a abordagem a assuntos específicos da vivência da sociedade em que se inserem (i.e. a crise económica de 2008, ou a necessidade de jovens abandonarem o ensino superior para sustentar as famílias trabalhando) é uma constante.

A questão sociopolítica

A questão do historicismo, referida por Óscar Lopes e António José Saraiva (1953) como sendo central para o romantismo, não aparenta interessar os escritores contemporâneos. Interessa sim, como referido anteriormente, como pano de fundo. Dificilmente mais. O próprio género do romance histórico, tão caro aos românticos, tem agora uma configuração muito diferente. Ou sofre de uma produção esteticamente estagnada por autores que apenas se preocupam com o rigor historicista da sua narrativa e com pouco mais em termos de arte literária, ou então, no caso do chamado romance histórico pós-moderno, funciona dentro de um padrão estético completamente diferente do do romance histórico tradicional, abdicando do realismo histórico em favor de um modelo especulativo ou revisionista.

A verdade é que o romance histórico, e todo o gosto pelo historicismo presente na narrativa romântica oitocentista tinham tanto a ver com uma apreciação estética como com uma vontade de utilizar o passado como referência para pedagogia moral. Por motivos que são referidos abaixo, mas que mereceriam outra tese de igual dimensão, a grande maioria dos romancistas portugueses (e não só) contemporâneos demitiu-se completamente desta função, que para os realistas oitocentistas era importante. Vários pensadores abordam esta questão:

(...) se é inegável que o regime aristocrático também encomendava aos artistas a representação do poder (do poder político, económico e espiritual que impunha toda a espécie de códigos), não é menos verdade que as obras mais pujantes - mais pujantes para nós, ainda hoje - são as que, sustentadas por esse mesmo regime, excedem qualquer vontade de representar.

Há cerca de trezentos anos, porém, esta continuidade sofria os primeiros golpes (...)

Em matéria de criação artística, qual é portanto o nosso desastre histórico? O facto de que, não vivendo mais sob um regime aristocrático, não conseguimos instaurar uma única sociedade verdadeiramente democrática. (...) Vivemos sob o encobrimento desse vazio onde os "democratas" (aqueles que usurpam esse nome) aparentam ser aristocratas, chamando arte àquilo que eles simplesmente promovem ou compram. (Tomás Maia 2011: 14-15)

Expecting a novel to bear the weight of our whole disturbed society--to help solve our contemporary problems--seems to me a peculiarly American delusion. To write sentences of such authenticity that refuge can be taken in them: isn't this enough? Isn't it a lot? (...)

The persistence of a market for literary fiction exerts a useful discipline on writers, reminding us of our duty to entertain. But if the academy is a rock to ambitious novelists, then the nature of the modern American market--its triage of artists into Superstars, Stars, and Nobodies; its clear-eyed recognition that nothing moves a product like a personality--is a hard place indeed. (Franzen 1996: 84-85)

Tanto Jonathan Franzen como Tomás Maia (e os académicos que convidou a escreverem sobre o tema no volume supracitado) têm muito a dizer sobre o motivo pelo qual o romance (e a arte em geral) se despolitizou e se desligou da realidade social. Os motivos apresentados, de índole diversa, tornam uma análise difícil. Desde questões de mercado, a uma certa frustração por parte dos autores, incapazes de serem genuinamente relevantes a um nível sociopolítico, a outras, a única coisa aparentemente certa é que a despolitização da literatura e da arte é o *status quo*.

O que é interessante verificar, no entanto, é que este, como todos os absolutos, é pernicioso. Os autores realistas, nos quais Franzen ironicamente se insere, assim como João Tordo, podem já não apresentar romances de tese, podem já não ter como objetivo declarado fazer uma crítica sociopolítica, mas a verdade é que os seus romances, pela sua natureza, possuem essa componente. *As Três Vidas*, por inerência da sua estrutura narrativa, faz uma leitura social e também (por muito que os autores se tentem desviar da questão) política do Portugal contemporâneo. Isto não existe, ou existe de uma forma tão obnubilada que já quase depende da imaginação do leitor, no trabalho de outros escritores, menos afetos ao realismo. O que acaba por ser irónico, uma vez que autores como Valter Hugo Mãe, Afonso Cruz ou o próprio Valério Romão são altamente ativos na sociedade e bastante expressivos no que toca à sua postura política. Em termos de trabalho futuro, este tema seria certamente interessante de aprofundar, estando já fora do âmbito deste documento.

A questão estrutural

Estabelecida que está a estética em que *As Três Vidas* se insere, cabe agora fazer uma análise estrutural atenta do próprio romance. Uma das vantagens de trabalhar com escritores vivos está em podermos fazer-lhes perguntas. Esta tese teria sempre de estar relacionada com uma comparação entre aquilo que os autores professam fazer e uma análise estrutural assente na teoria. Conhecendo a tendência dos escritores portugueses para atribuírem a musas inefáveis a responsabilidade pelo seu trabalho, que João Pedro George compila com alguma graça (2008), não é de espantar que Tordo também se demita do trabalho de estruturação: "Eu nunca faço nenhuma estrutura, não faço estrutura... Nunca fiz uma estrutura. Nunca fiz um esqueleto em toda a minha vida." (Anexo 2: 42) Admitindo, no entanto, que os conceitos estruturais estão presentes na sua obra: "Interiorizas isso naturalmente, lendo. Quem lê muito não precisa sequer de pensar naquilo porque já compreende naturalmente quais são os pontos altos e baixos; 'para onde é que eu vou agora?'" (Anexo 2: 42)

Tordo nega, ainda, conhecer o destino das personagens nos momentos em que elas estão invisíveis aos olhos do protagonista/narrador (Anexo 2: 43). Independentemente de acreditarmos ou não nas palavras do autor, a estrutura de *As Três Vidas* é facilmente discernível de acordo com preceitos teóricos relativamente simples.

A opção de João Tordo por não atribuir um nome ao protagonista é frequente na ficção contemporânea (Murakami 1987). No entanto, a presença forte deste recurso nas letras americanas em várias e diversas fases da sua história (Roth 2006; Ellison 1952; Defoe 1724) talvez ajude a explicar melhor a opção de Tordo. Em qualquer um destes livros, a opção por não batizar o protagonista, que tende a ser também narrador, coloca o leitor diretamente dentro do arco narrativo, ajudando a criar uma personagem mutante, adaptável à visão do mundo do leitor:

A fundamental feature of our experience of reality is also true of fictional narrative: every apprehension of reality is dependent upon more or less accurate presuppositions or a prior understanding of this reality (F.K. Stanzel 1979: 10-11)

A opção de Tordo no seu texto, assim como a dos outros autores, é a de maximizar esta opção, forçando o leitor a colocar o mais de si possível nos seus textos. Assim, o protagonista de *As Três Vidas* (P) torna-se uma personagem amorfa, praticamente desprovida de uma vontade própria, gravitando à volta de outras personagens mais intensas, com uma cosmovisão mais individual. Alguém afeto à escrita criativa não hesitaria em definir esta condição como a falha inicial da personagem.

Esta asserção, facilmente apreensível, leva-nos a discernir qual é a estrutura básica do romance. Existe um arco de personagem básico, sustentado na experiência de crescimento pessoal de P, mas sempre alicerçado nos arcos secundários das outras personagens. Ao contrário de romances como o de Valério Romão, analisado acima, em *As Três Vidas* não existe apenas uma história, um fio narrativo, em que os eventos têm aproximadamente a mesma significação para todas as personagens, mas sim vários, igualmente importantes, a partir de cujo entrelaçamento surge o sentido. E é a partir do título que os vamos destringir:

As Três Vidas.

Existem várias interpretações possíveis para o título do romance de João Tordo. A primeira, e mais óbvia, está estampada num livro que está dividido não por capítulos, mas por “partes”. Uma primeira, praticamente toda passada na Quinta do Tempo, uma segunda, em Nova Iorque, e uma terceira, de regresso a Portugal. Uma outra, também simples, que ajuda a estruturar o arco de P, refere-se ao próprio. P tem uma vida normal e corrente antes de aceitar o emprego na quinta de Millhouse Pascal, uma vida extremamente atribulada enquanto está empregado pela família, e existe um regresso ao quotidiano após voltar de Nova Iorque.

Outra interpretação possível, no entanto, é que Tordo se refere às três histórias que narra durante o romance. A de P, a de Camila, e a de Millhouse Pascal. Todas são indispensáveis para que o romance tenha sentido. Apesar disso, o acesso que temos como leitores a cada uma delas é diferente. Este tipo de estruturação é frequente na novelística americana, no chamado *great american novel*, em que o fio narrativo das personagens se entrelaça, significando os pontos de viragem coisas diferentes para cada uma das mesmas. No entanto, o que acontece em *As Três Vidas* é que não temos visão de panóptico. Estamos limitados ao ponto de vista de uma só personagem, o que, levando em consideração a centralidade das outras personagens para o que vai acontecendo, torna o nosso ponto de vista algo claustrofóbico.

Kafka li tudo num ano. Li tudo d'As Cartas ao Pai, a'O Processo. Li os romances todos. Li os livros que o Max Brod escreveu sobre Kafka. Li tudo, fiquei obcecado por Kafka durante um ano. (Anexo 2: 5)

Sendo que a influência de Kafka em João Tordo é mais óbvia em *O Livro dos Homens sem Luz*, esta tendência para tentar manter o leitor no obscurantismo, está ainda presente em *As Três Vidas*. Assim, quando chega a hora de fazer uma representação gráfica da estrutura narrativa do romance, propõe-se algo deste género:



Fig. 6 - Arco de P

Fig. 5 - Arco de Millhouse Pascal

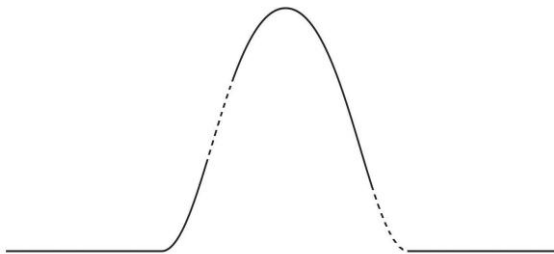


Fig. 7 - Arco de Camila

Assim, como podemos ver, existem grandes porções das histórias quer de Camila quer de Millhouse Pascal que não são nunca conhecidas pelo leitor. João Tordo diz que ele próprio não as conhece:

Não. Acho que o narrador conhece o mesmo que eu. Não tenho ideia. Esses ângulos mortos também foram propositados para eu próprio não saber. Eu não saber, acho que é meio

caminho andado para transmitir essa impressão ao leitor, de que não sabemos. (Anexo 2: 43-44)

O autor foi ganhando o hábito de ir preenchendo estes espaços noutros livros. Até *Biografia Involuntária dos Amantes*, todos os romances de Tordo a partir do segundo têm *cameos* de personagens anteriores, que vão ajudando o leitor interessado a preencher as lacunas de narrativas anteriores. Esta construção, no entanto, vai ser interrompida:

Quando a *Biografia* fecha, este abre um novo ciclo, portanto acho que ainda que a voz esteja lá, e que seja identificável, é completamente diferente. Não há personagens recuperadas, não há nada disso. Nesta fase acabou. (Anexo 2: 37)

Assim, e sendo que o próprio autor assume estas lacunas como algo de relativamente definitivo, é seguro dizer que a estrutura narrativa não só deste romance como de todo o universo de João Tordo vive com e dependendo destes espaços. Ao fazer a análise da estrutura de *As Três Vidas*, vai-se tentar delinear como alguns dos pontos-chave vistos pelo ponto de vista de P entram na narrativa de Millhouse Pascal ou Camila.

Primeiro ato

A narrativa de *As Três Vidas*, apesar de todas as suas afetações contemporâneas, tem três atos muito facilmente demarcáveis que podem até ser lidos como cada uma das três vidas. *As Três Vidas* tem um primeiro ato perfeitamente dentro dos parâmetros do tradicional. Durante este, o autor sente a necessidade de estabelecer o leitor no universo em que se vai encontrar. Nisso se inclui:

- Cenário – O autor estabelece, através da utilização de topónimos específicos como “Lisboa” e “Alentejo”, um lugar geográfico real para a ação, em vez da criação de uma realidade efabulada.
- Tempo – Com a frase “Há dois anos, uma notícia num jornal dava conta (...)” estabelece-se o presente como a data da enunciação, e cria-se uma linha temporal a ser seguida pelo leitor. Subsequentemente, frases como “no final

dos anos 70” ajudam a uma localização específica de toda a ação em termos temporais.

- Voz – O narrador é apresentado ao leitor como participante, narrando na primeira pessoa. As características fundamentais são apresentadas imediatamente, para dar ao leitor um ponto de apoio imediato. O narrador está a contar-nos uma história que lhe aconteceu no passado, e portanto é conhecedor do seu princípio e fim. É-nos apresentado como quase onisciente: “sou incapaz de esquecer cada hora que passei na companhia de António Augusto Millhouse Pascal.” (Tordo 2008: 13).

Note-se que tanto Pascal como Camila (assim como outras personagens) nos são apresentados imediatamente, nas primeiras páginas do romance. “A ignorância a respeito deste homem [Pascal] impera.” (Tordo 2008: 14) O facto de partes das narrativas das outras personagens irem ficar escondidas também se torna claro desde o começo.

Assim, com um primeiro ato extremamente curto, João Tordo consegue, de forma clássica, estabelecer todas as matrizes do que vai fazer narrativamente ao longo do romance, confortando e segurando o leitor.

O final do primeiro ato acontece quando nos deparamos com um ponto de viragem. Seguindo a tradição modernista que tanto gaba, Tordo vai procurar que o fator impulsionador da narrativa seja não algo que acontece por acaso do destino (ao contrário de Valério Romão), mas sim uma decisão própria da personagem. Ao revestir a mudança de uma aura própria, de escolha pessoal, vai fortalecê-la. Assim, é por P decidir aceitar o emprego na Quinta do Tempo que se começa a construir o seu carácter, nomeadamente o que o torna único, a sua incapacidade de pôr os seus interesses à frente dos dos outros, falha que o vai perseguir ao longo do romance.

Segundo ato

O segundo ato, que compreende todo o período passado na Quinta do Tempo, assim como toda a “Segunda Parte” do romance, está organizado de forma linear. Tordo, que como foi visto nega ter estruturado o romance, admite no entanto delinear os eventos importantes do segundo ato:

Tenho uma ideia e algumas imagens, tenho aquelas personagens e sei que aquilo vai a algum lado. Às vezes sei: “Eu acho que isto vai passar por aqui.” E portanto aponto. Às vezes passa, às vezes não. Grande parte das vezes passa. “Passar por aqui, significante, passa por este acontecimento”, não é? E às vezes sei isso um bocadinho antes de lá chegar. (Anexo 2: 42)

Estes pontos, que funcionam de certa forma como faróis da narrativa, estão espalhados fundamentalmente ao longo do arco de personagem do protagonista. Ao contrário de outros romances com um *ensemble* de personagens principais, que são narrados na terceira pessoa e vão alternando o ponto de enfoque, a característica de *As Três Vidas* faz com que percamos de vista as outras personagens durante largos períodos de tempo. Especialmente Camila, quando desaparece nos Estados Unidos. Daí ter-se escolhido representar partes da estrutura das personagens que não P a tracejado. Note-se que isto não quer dizer que estas partes não existam.

Pelo contrário, quer João Tordo admita que existam quer não, por vezes o motor da narrativa é precisamente momentos e decisões de personagens que não o protagonista. Mais, devido à sua condição amorfa e indecisa (que discutimos acima), esta é talvez mais a regra que a exceção. Dedicemos algumas linhas à análise de dois dos pontos de viragem mais importantes do romance:

“Vou fazer uma viagem a Nova Iorque no final deste mês”, disse Millhouse Pascal, de chávena de chá entre as mãos, o cabelo demasiado longo para um homem da sua idade, vestido com uma velha camisa. “Gostava que viesses comigo.” (...)

“Não sei o que dizer”, respondi. (...)

“Não te posso obrigar, evidentemente. Tens de o fazer de tua livre vontade. (...) não tenho notícias da Camila há mais de dois meses.” (Tordo, 2008: 192)

O momento em que a viagem a Nova Iorque é decidida é um dos momentos decisivos do romance. Como sabemos, P vai ficar na cidade americana durante anos, esperando pelo momento certo para voltar a Portugal e a uma vida nova que o espere. A decisão de empreender a viagem, no entanto, não é uma decisão sua de forma alguma. A viagem é decidida por duas das outras personagens, devido a pontos de viragem importantes no seu próprio arco. Camila, ao dar início ao seu próprio arco, tomando uma decisão (situação análoga à que dá origem ao arco de P) e ao começar a sua aventura no estrangeiro, e Millhouse Pascal, que já numa fase adiantada da vida

luta para manter aquilo que conquistou, a sua família. É fácil entender que P, apesar de ser o narrador e obviamente o protagonista, não o é neste caso. É apenas “os olhos e ouvidos” (Tordo, 2008: 193) de Millhouse Pascal na sua demanda pela neta.

Da mesma forma que em:

“Foge comigo”, disse Camila, segurando-me os pulsos, fitando-me nos olhos. “Vamos embora daqui, os dois.” (Tordo, 2008: 297)

“Ele [Pascal] foi-se embora há cerca de vinte minutos”, afirmou o empregado. “Disse que não podia esperar mais, chamou um táxi e partiu.” (302)

Às dez e meia Camila ainda não aparecera e, às onze da manhã, desgastado pela ansiedade, tive de sair da Penn Station para não sufocar. (304)

Os excertos acima são os recortes mais importantes da cena que determina a permanência de P em Nova Iorque. A decisão é de Camila, que em mais um ponto de charneira na sua vida decide fugir da companhia da mãe e do grupo decadente em que se move. Millhouse Pascal, por sua vez, decide voltar, com ou sem ela. Ambos estes momentos são faróis narrativos, ou *pinch points*, do arco das respetivas personagens. Formam parte do arco principal, do protagonista, apenas no sentido em que o afetam e condicionam, mas a decisão nunca parte de si.

O protagonista, indeciso até ao último minuto, decide-se por Camila, que nunca aparece. Acaba por ficar em Nova Iorque sete anos. A viagem não foi feita por interesse seu, o regresso de Millhouse Pascal também não, e a permanência acaba por acontecer na ausência das outras duas personagens, incapaz de provocar mudança por ímpeto próprio. O arco narrativo de P, umbilicalmente ligado aos outros dois, vai sendo determinado por estes e, quando desprovido deles, estagna durante aquilo que no romance equivale a sete anos.

E é ao ver Camila na televisão, presente aquando da queda do Muro de Berlim, que P decide voltar para a Europa. Novamente, são os eventos do arco de personagem alheio que desencadeiam a ação no principal. Inclusive o final do segundo ato: o regresso do narrador a Portugal. Geralmente, e em *As Três Vidas* não existe exceção, os romances com este tipo de estrutura não têm o final do segundo ato num clímax emocional, mas sim no fechar de um ciclo, quando a viagem começada no princípio do ato se fecha. O narrador, ao voltar a Portugal não para trabalhar com

Millhouse Pascal ou para estar com Camila, mas sim para voltar ao que resta da sua vida anterior, fecha a sua viagem interior, e fechando-a, fecha o segundo ato.

Terceiro ato

O terceiro ato de *As Três Vidas* é paradigmático deste tipo de ficção por ser extremamente curto. É facilmente compreensível que, ao ver o segundo ato fechado, e portanto a viagem terminada, não seja necessário um grande volume de páginas para atar as pontas soltas da história. *As Três Vidas* não tem nada de excepcional nesse sentido. As últimas páginas do romance são um *dénouement* digno desse nome, um rescaldo. O leitor é informado do desfecho de todas as personagens, e a paz de espírito do protagonista encerra o romance de uma forma limpa.

Importa apenas referir, em relação ao terceiro ato e ao final deste género de romances, que o verdadeiro final é o do segundo ato. A viagem, tanto interior como exterior, termina na realidade quando P toma a decisão de voltar a Portugal. O terceiro ato, e os últimos capítulos são mais necessários para fechar os vários *plot points* acessórios deixados em aberto (i.e. o que acontece a Millhouse Pascal, a Artur, à irmã). Já tínhamos sido, de certa forma, informados do destino final de P no primeiro capítulo, antes de começar a narrativa. Os terceiros atos são, portanto, apenas um *pro forma* neste tipo de ficção. Normalmente são curtos, e até dispensáveis., Fazer um terceiro ato marcante é um dos sucessos mais raros na ficção realista contemporânea.

3. Para Onde Vão os Guarda-Chuvas

O percurso de Afonso Cruz na edição é no mínimo invulgar. É um escritor que nunca pensou em ser escritor (Anexo 3: 3). Isso torna o percurso editorial dos seus livros um caso de estudo por si só, com publicações em vários géneros, num número assinalável de grandes e pequenas editoras nacionais, e uma série de projetos interartísticos pelo caminho. O seu primeiro romance, e também a sua primeira publicação, surge há muito pouco tempo, em 2008. Nesta altura Afonso Cruz já contava 37 anos de idade, e já não era sequer elegível para o prémio José Saramago, o que o torna, também por isso, um autor invulgar numa geração de escritores precoces, geralmente publicados cedo. Curiosamente, tanto ele como Dulce Maria Cardoso, que surgem na cena editorial fora do limite de idade do prémio, são mais tarde galardoados com o Prémio Europeu para a Literatura. Afonso Cruz, revelando desde logo uma característica que há de marcar toda a sua carreira, não propõe para publicação um romance (Anexo 3: 5), mas sim um livro com um formato não tradicional.

A *Enciclopédia da Estória Universal*, que acaba por ser publicada apenas depois de um romance encomendado (Anexo 3: 8), revela já muitas das características que Afonso Cruz vai potenciar ao longo da sua carreira. É uma apropriação de um formato de larga tradição, formalmente muito restritivo (i.e. enciclopédia), e inclui a introdução de elementos estranhos que o desvirtuam. Em todos os seus livros Afonso Cruz experimenta de uma maneira ou de outra, introduzindo elementos de design gráfico, ilustração, micronarrativa, ou metatexto em obras que não o fariam prever.

Até surgir *Para Onde Vão os Guarda-Chuvas*, o sucesso de Afonso Cruz na cena literária portuguesa tem sido meteórico, colecionando leitores, prémios, e editoras. A multiplicidade e quantidade da obra do autor natural da Figueira da Foz e radicado no Alentejo leva a que tenha poucos livros publicados em cada casa editorial, acumulando obras em chancelas como Alfaguara (agora Companhia das Letras), Caminho, Quetzal, Pato Lógico ou Bertrand.

Para Onde Vão os Guarda-Chuvas, no entanto, é uma experiência de largo fôlego rara na obra de Afonso Cruz, e já agora na literatura portuguesa nova em geral. Apesar das mais de seiscentas páginas, o autor rejeita a noção de que isso seja significativo:

As estruturas são mais ou menos idênticas. Quando tu imaginas um conto e um romance, um conto tinha mais ou menos as mesmas características de um romance. Tinha um princípio, um meio e um fim, que são os três atos clássicos. Começa com a motivação de uma personagem que deseja não-sei-o-quê, que está lá no final do conto e depois um obstáculo no meio. Basicamente é isso. A diferença é que o conto é mais descritivo, ou seja, tu descreves o que aconteceu. É o *tell* em vez do *show* do “*show don’t tell*”. No conto dizes “*Ah, há a personagem x, que era muito pobre e que vivia não sei quê e costumava fazer isto e isto e isto e que lhe aconteceu isto e isto e isto*” e no romance, na verdade o que tu tens que fazer é descrever aquilo. Em vez de dizeres que ele era pobre e que não sei quê não sei que mais, passas a descrever a vida dele na sua pobreza, depois quando lhe aconteceu aquilo, não dizes que lhe aconteceu aquilo, mostras como é que lhe aconteceu aquilo ou o episódio que aconteceu, e de repente, comesas a ter um livro bem maior. Mas, basicamente, a estrutura é muito semelhante. (Anexo 3: 13)

Afonso Cruz trata, portanto, a sua escrita de romance da mesma maneira que a sua produção mais curta. O romance funciona como um veículo que lhe permite espaço para criar, e para introduzir a sua mensagem na história. Ao contrário de outros dos seus contemporâneos, a experiência estética e literária na obra de Afonso Cruz frequentemente é secundária em relação à função do texto como veículo para o pensamento:

É possível transmitir aquele conteúdo de uma maneira lúdica, de uma maneira que seja compreensível por toda a gente, até porque eu não sou um académico propriamente e, portanto, não tenho essa pretensão. O que eu faço é um pouco tentar o mesmo que o pessoal no Oriente fazia, que de cada vez que quer passar um conteúdo qualquer mais filosófico ou mais reflexivo, usa uma história, usa uma anedota, um conto, uma coisa qualquer que torne e que o embrulhe de alguma maneira lúdica, que as pessoas consigam ler, usufruir ou fruir de uma maneira que não seja uma grande seca, como alguns filósofos. Porque depois também na maior parte das áreas profissionais, as pessoas têm a sua própria gíria, que é muito difícil de ultrapassar. (...) Na realidade não é isso que importa, importa percebermos o conteúdo daquilo que se está a fazer passar e eu acredito que as ideias, e especialmente as boas ideias, são compreensíveis por toda a gente. E é possível transmiti-las a qualquer pessoa. Têm de ser passadas de outra maneira e acho que a literatura tem também um papel fundamental, tem esse lado mais de prazer.

É fácil de entender, então, o lado obviamente lúdico das experiências de Afonso Cruz. A sua ligação às outras artes, especialmente ao desenho, cumpre frequentemente uma função de comunicação, de apelo e jogo.

A questão interartística

Antes de começar a falar da estrutura narrativa de *Para Onde Vão os Guarda-Chuvas*, é importante referir a "História de Natal" que serve de primeiro capítulo.

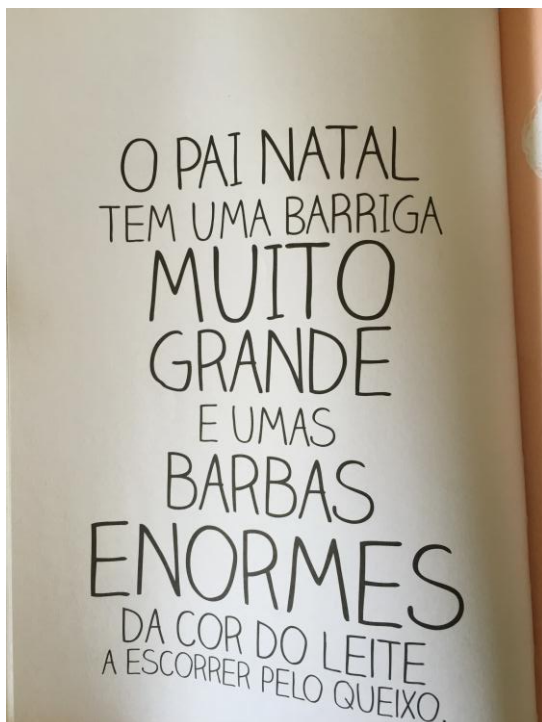


Fig. 8 - página 24



Fig. 9 - Página 25

Como referimos anteriormente, Afonso Cruz tem uma inclinação muito forte para introduzir elementos de outros campos e áreas na sua produção literária. No caso de *Para Onde Vão os Guarda-Chuvas*, o primeiro capítulo é, para todos os efeitos, um livro infantil. Isto apesar de se tratar de um livro que, a partir da página 49, está integralmente a preto e branco, e ilustrado apenas com fotografia. Qualquer leitor familiarizado com a produção para crianças de Afonso Cruz reconhecerá imediatamente a estética utilizada, não só nas ilustrações (das quais é o autor), mas também na forte ironia plasmada em todas as referências ao "mundo dos adultos".

Most good fiction writers, even young ones, are intellectuals. So are most critics and teachers (and a surprising number of editors). And television, its advertising, and the popular culture they both reflect and define have fundamentally altered what intellectuals get to regard as the object of their attention. (Wallace, 1988: 44)

Afonso Cruz abraça tanto a cultura de cariz mais clássico e erudito como a cultura de massas. A utilização de um formato de literatura infantil permite ao autor criar um ambiente de falsa inocência que torna o seu comentário à cruenta realidade do trabalho infantil mais pungente pelo contraste do que uma mera narração, desgastada pelos relatos semelhantes deixados em legado pelo neorrealismo do século passado (e.g. *Esteiros* de Soeiro Pereira Gomes em relação ao trabalho infantil especificamente, ou *Gaibéus* de Alves Redol, em que os explorados são adultos). Esta exploração de formatos de outras artes, nomeadamente dos formatos da arte de massas que Wallace refere, não são ainda comuns na literatura portuguesa. Ainda que romancistas como H.G. Cancela ou Bruno Vieira Amaral revelem um forte legado fílmico ou televisivo na sua prosa, experiências como esta de Afonso Cruz, ou a de Joana Bértholo em *O Lago Averso* não são vulgares na literatura narrativa portuguesa contemporânea, mas ajudam a entender como Afonso Cruz está preparado para adotar modelos e convenções de qualquer estilo desde que sirvam a obra que está a preparar.

A questão intercultural

As influências de Afonso Cruz são marcantes por serem diversas. Em todas as entrevistas realizadas, os únicos autores comuns aos quatro entrevistados foram Dostoiévski e Saramago. No entanto, e à exceção de Afonso, nenhum dos quatro fez referência a influências fora de um padrão cultural ocidental.

Afonso Cruz, no entanto, compõe o seu imaginário de vozes do oriente, médio e extremo:

Também muita literatura oriental, alguns livros religiosos do Oriente, como o *Tao Te Ching*, o Lao Tze e, especialmente na adolescência, também muitos orientistas. O *Masnavi* do Rumi foi um livro também que li algumas vezes e que tá muito sublinhado. (Anexo 3: 9)

Estas influências, para além de marcarem o livro tematicamente, ajudam a entender a estruturação e também o aspeto linguístico. Uma das características que marcam a geração em estudo nesta tese é uma certa aversão ao saudosismo português que existe nalguma da cultura portuguesa do começo de século, como os romances *Uma Outra Voz* de Gabriela Ruivo Trindade ou *O Teu Rosto Será o Último* de João Ricardo Pedro, ambos Prémio LeYa. Prova disso está na obra de autores como Gonçalo M. Tavares, que fazem uma literatura independente de localização geográfica. Outros inventam universos com regras próprias, e autores como Afonso Cruz preferem efabular ambientes reais. Parte desse efabular, e da construção desse ambiente de Médio Oriente, está no registo de língua. É notório o esforço de Afonso Cruz de aproximar o padrão de fala das suas personagens de um padrão linguístico evocativo do Médio Oriente, semeando palavras estrangeiras, símbolos do alfabeto e numeração árabes, assim como referências culturais constantes:

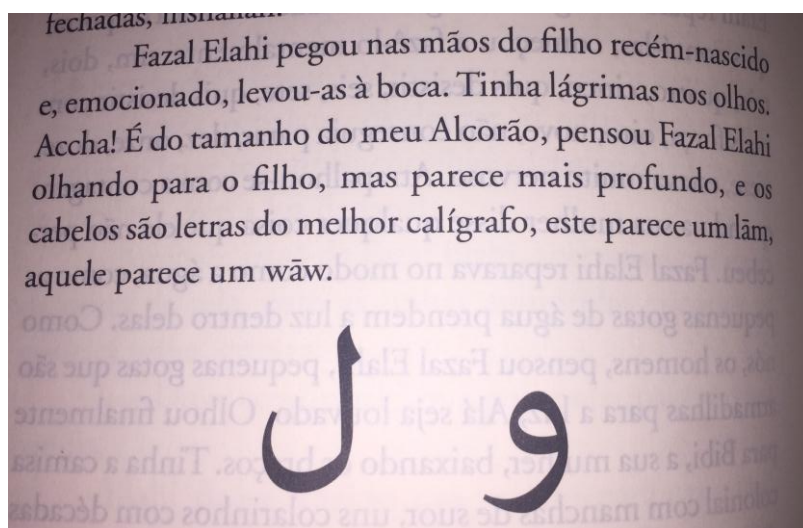


Fig. 10 - Excerto de *Para Onde Vão os Guarda-Chuvas*, página 54

É visível um esforço grande por parte do autor no sentido de construir um ambiente árabe através da língua. É importante para Afonso Cruz que o leitor se envolva numa espécie de mil e uma noites, na construção de um Médio Oriente feérico e encantado, reminiscente de contos e narrativas enraizadas na memória coletiva do público alvo do romance, e assim se entendem alguns exageros quase caricaturais como o representado na Fig. 10. Este tipo de construção linguística e temática, da qual também fazem parte os fragmentos persas que compõem a última secção do livro (Anexo 3: 20) e que vão sendo citados por um dos protagonistas ao longo de toda a trama, ajuda a distrair o leitor do facto de estar perante uma das

estruturas narrativas mais típicas da literatura ocidental, conhecida e descrita acima como pirâmide de Freytag.

Estas construções são muito tradicionais da obra de Afonso Cruz. As suas influências são múltiplas, e incluem geralmente este tipo de artimanhas de alguma complexidade, sustentados por uma base muito tradicional e sólida, que lhe permite jogar com as expectativas do leitor sem este nunca perder o pé.

É importante entendê-las, até porque elas vão influenciar a estrutura da narrativa maior. Afonso Cruz, ao querer utilizar um Médio Oriente muito presente na imaginação dos leitores devido à sua presença constante nos meios noticiosos, precisa de deixar muito claro qual Médio Oriente ali está presente. A utilização de um Médio Oriente realista talvez oferecesse mais facilidades. A efabulação que o autor pretende, no entanto, precisa de ser explicada.

(...) c'est dans la forme même que le romancier donne au mode d'existence sociale de ses personnages, de leur décor, et de leur destin, et alors qu'il pense en fournir une image authentique ou vraisemblable, que se glisse le geste idéologique. (Henri Mitterand, 1980: 6)

Ao utilizar uma forma tradicional ocidental, algo que assume, Afonso Cruz obriga-se a encontrar uma forma linguística e pictórica para que a obra seja eficaz.

A questão estrutural

Afonso Cruz, dos quatro autores entrevistados, é o mais explícito acerca da forma como utiliza um modelo clássico para organizar a sua narrativa.

É uma estrutura clássica. Sabes de onde é que a personagem vem, o que ela quer, o que ela pretende, e depois tens um grande obstáculo pelo meio que na verdade devia fazer parte, ainda, do primeiro ato. A seguir, todos os obstáculos que ele vai ter compõem o segundo ato, para adotar uma criança americana, e a resolução, que seria o final. Neste caso não acaba bem... Ou melhor, acaba em aberto. Apesar de a maior parte das pessoas levar para a coisa negativa. Tem é um primeiro ato inicial muito maior, mas cinco atos não diria, porque cinco atos implicaria depois no final um problema adicional, depois uma nova resolução. E isso não acontece. Não é o caso. (Anexo 3: 22-23)

Uma análise do texto *Para Onde Vão os Guarda-Chuvas* confirma a autoanálise de Afonso Cruz. O romance de facto segue uma estrutura tradicional, em pirâmide, com uma ação ascendente e uma ação descendente bastante fáceis de identificar:

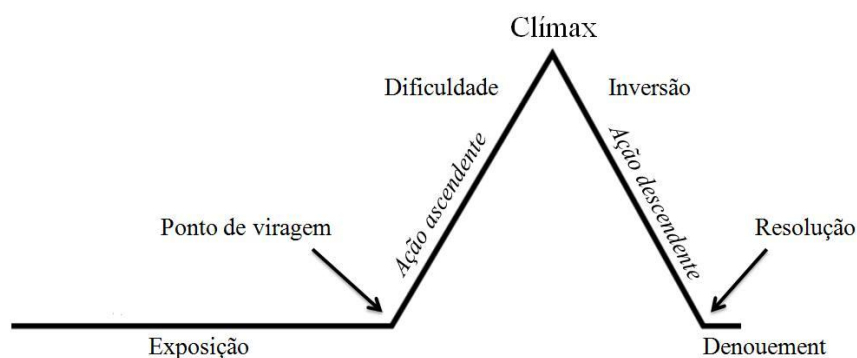


Fig. 11 - Arco de Freytag adaptado a *Para Onde Vão os Guarda-Chuvas*

O modelo da Fig. 11 não é mais que uma adaptação do modelo proposto por Krystina Madej (2008) quando discute as origens do mesmo modelo, representado na Fig.3. Importa ressaltar, no entanto, as pequenas alterações. Ao contrário do modelo de Madej, genérico, em que o primeiro ato e o terceiro têm dimensões semelhantes, neste são desproporcionais. Tal como comentado acima pelo próprio autor, o primeiro ato de *Para Onde Vão os Guarda-Chuvas* é invulgarmente grande. Até ao momento em que Fazal Elahi decide adotar a criança americana, provocando o começo do segundo ato, vão 335 páginas, que compõem mais de metade do romance. Afonso Cruz gasta uma quantidade muito grande de espaço a colocar todas as personagens nos sítios onde precisa delas e a pintar o quadro da sociedade à qual nos está a introduzir.

Primeiro ato

É importante entender a mensagem multicultural que Afonso Cruz quer passar em *Para Onde Vão os Guarda-Chuvas*, até porque vai influenciar a estrutura da narrativa maior. Afonso Cruz, ao querer utilizar uma localização do Médio Oriente

que, como referido anteriormente, se encontra terrivelmente mediatizado e presente, precisa de deixar muito claro qual é o Médio Oriente ali presente, e em que é que muda. A efabulação que o autor pretende precisa de ser explicada. Isto ajuda a entender a extensão grande do primeiro ato. No entanto, não existe nada de invulgar, estruturalmente, no mesmo. Acompanhamos, em capítulos curtos, a vida de um elenco considerável de personagens, que na sua diferença nos vão sendo apresentados em pequenas cenas independentes, rodeando a família de Elahi. Desde dervixes a mulás, turistas ocidentais e políticos corruptos a mulheres oprimidas, hindus ambulantes com usos característicos do inglês, todas as personagens vão gravitando à volta de Fazal Elahi e da sua família. A metáfora do xadrez, que é recuperada por Afonso Cruz textual e graficamente (através de fotografias de peças pretas e brancas), ajuda a compreender a relação das personagens ao longo de um primeiro ato em que todas as peças se vão lentamente movendo e sendo apresentadas até chegar ao ponto de viragem. Até que morre Salim, o filho de Fazal Elahi:

Houve uns segundos, talvez no singular, em que a cara de uma criança olhou para a cara de um soldado: opostos, completamente opostos. Todo o universo parou nessa altura, meio criança, meio soldado. Depois ouviu-se uma arma e o fim do mundo aconteceu. O soldado ganhou a guerra contra uma criança, como aliás acontece quase sempre: as crianças perdem tudo, até a juventude. Perdem guerras, perdem inocência, perdem pureza, perdem o cheiro a bebé. O Mal venceu com todas as armas que tem e o Bem perdeu com todas as armas que não tem. Foi assim que Fazal Elahi viu o filho morrer. (Afonso Cruz, 2013: 262)

Este momento, central, é o momento que mais dúvidas gera em relação à definição do autor do seu romance como uma história em três atos. Entre a morte de Salim e a decisão de Fazal Elahi de adotar uma criança americana, passa-se algum tempo. Elahi procura enfrentar o luto através de várias soluções até se decidir. É legítimo afirmar-se que entre a morte de Salim e a decisão de Fazal Elahi de ir à América (que acaba por não se concretizar) existe um ato intermédio, em que a tónica do romance, e as atitudes das personagens não são iguais. O segundo ato, a ação ascendente, apenas começa a partir do momento em que Elahi aceita a sugestão de Mudaliar (o rapaz hindu que o aconselha).

Afonso Cruz, no entanto, parece acreditar que o primeiro ato termina com a morte de Salim (Anexo 3: 21), e essa é também a interpretação defendida aqui. O período de luto de Fazal Elahi é indiscutivelmente um período em que se tenta

transmitir a dor e o sofrimento da perda de uma criança, mas é também uma demonstração de como a esperança pode nascer dessa ausência. As personagens que intervêm na vida de Elahi durante esse período são personagens que apresentam soluções. Até as mal intencionadas, como o mulá Mossud, têm uma versão de como Elahi há de superar a adversidade.

Passaram-se semanas e Fazal Elahi estava fadado a ficar com a sua dor, ao mesmo tempo que ficava com a sua fortuna. (Cruz, 2013: 333)

A indecisão de Elahi, no entanto, já forma parte da ação ascendente do segundo ato. A tendência contemporânea, que se verifica na obra de João Tordo, de fazer coincidir a mudança de ato com uma decisão consciente das personagens tem uma relação muito estreita com a narrativa modernista americana. Em livros como *The Great Gatsby* ou *The Sun Also Rises*, narrativas interiores, concentradas em alterações profundas da cosmovisão das personagens, tem sentido que assim seja. João Tordo fá-lo. Afonso Cruz, no entanto, mais próximo (neste romance) estruturalmente de uma tradição oitocentista, não tem qualquer problema com que o seu ponto de viragem seja uma intervenção externa. A decisão de Fazal Elahi é um farol importante para a narrativa, um momento em que a ação já não pode voltar atrás. O ponto de viragem, ainda assim, é a morte de Salim.

Antes de começar a descrever o segundo ato, no entanto, importa fazer referência a todas as outras narrativas paralelas que se desenvolvem ao longo do primeiro. Há várias, em tons muito distintos, trazendo luz para diversos aspetos desta sociedade inventada por Afonso Cruz. Poder-se-ia fazer uma análise importante do papel de Gunnar Helveg no romance, uma análise do que é sabedoria em Badini e do que é credence popular, uma análise do papel de uma elite rica personificada por Dilawar nas sociedades dos países em vias de desenvolvimento. Estruturalmente, no entanto, as ramificações da vida destas personagens não são fulcrais para entender a narrativa. São personagens que gravitam em torno de uma história central que é a única que vai condicionar o progresso do romance.

Voltando à metáfora do xadrez, todas estas personagens e fios narrativos, sendo ideologicamente importantes, e cumprindo uma função temática, em termos do que é a narrativa, são peões, quando muito bispos ou cavalos, que vão sendo

colocados em posição ao longo do primeiro ato, esperando com paciência a sua hora de intervir naquela que é a verdadeira diegese de *Para Onde Vão os Guarda-Chuvas*.

Segundo ato

A ação ascendente em *Para Onde Vão os Guarda-Chuvas* não é senão uma forma de Afonso Cruz transmitir a sua mensagem. Isa (a criança que Elahi adota) é cristão, Mudaliar hindu, Badini (primo de Elahi) e o próprio Elahi são muçulmanos, e todos aprendem a viver conjuntamente. Através da presença de Isa, uma criança que está no cerne da história que inspira Afonso Cruz a escrever o romance (Anexo 3: 17), as tensões religiosas e os preconceitos vão desaparecendo da vida das personagens, chegando até um ponto em que o próprio mulá, tratado por Badini como um exemplo de extremismo religioso e falta de razoabilidade, acaba por aceitar o hindu Mudaliar.

Afonso Cruz, seguindo à risca a tradição oitocentista, introduz a meio da ação ascendente um momento de tensão, momento esse em que a história aparenta descarrilar, quando Isa se perde no mercado: “Nunca mais o verei, pensou ela, está muito longe de casa, ficará por ali” (Cruz, 2013: 441). Abandonado pela tia adotiva, Isa enfrenta aquilo que a escrita criativa costuma chamar uma “dificuldade”, mas acaba por encontrar o rumo para casa. Alheios aos acontecimentos das outras peças de xadrez, os familiares de Elahi vão reconstruindo a sua vida, até que o romance encontra um clímax emocional, um momento de pura felicidade, em que tudo está bem, em que todos encontraram o seu lugar:

Tal como Elahi, Isa temia que a felicidade fosse apenas a maneira que o universo tem de nos fazer sofrer, um método atroz que faz com que experimentemos a saciedade e uma espécie de alegria, para depois nos retirar tudo isso, nos puxar o tapete e nos levar a uma infelicidade de efeito mais profundo. (Cruz, 2013: 472)

Naturalmente, logo após este momento, acontece a inversão. Jogando sempre as suas peças de forma a que o significado ideológico esteja presente, quem vai interromper o idílio da família Elahi é um militar corrupto. Até então uma personagem mais ou menos secundária, o general Ilya Vassilyevitch Krupin consegue concentrar na inversão do romance para a segunda fase da pirâmide todas as características que Afonso Cruz pretende explicitar. Uma força militar estrangeira,

com um poder enorme nesta sociedade do Médio Oriente, intervém de forma a combinar o casamento de Amina, independentemente da sua vontade. A irmã de Elahi fica assim prometida a Dilawar (filho de Krupin), obrigando o irmão a romper a promessa que havia feito a Mudaliar quando recebeu o seu conselho. Afonso Cruz coloca aqui de uma forma muito evidente a ideologia em primeiro plano, sem recurso a ironias nem distrações. Os poderes em ação, militares, masculinos, corruptos, adultos, são representados através de personagens que surgem como ideias primeiro (Anexo 3: 18) e que, em análise última, são veículos para elas.

É o único escritor, das obras em análise, e um dos poucos desta geração, que o faz de forma tão explícita. Afonso Cruz coloca na sua obra um conteúdo moral e filosófico sem se afastar, sem procurar uma neutralidade insustentável. No capítulo anterior, algumas explicações foram propostas para essa postura. Afonso Cruz, no entanto, não parece afinar pelo mesmo diapasão.

Irony has only emergency use. Carried over time, it is the voice of the trapped who have come to enjoy the cage. This is because irony, entertaining as it is, serves an almost exclusively negative function. It's critical and destructive, a ground clearing... [I]rony's singularly unuseful when it comes to constructing anything to replace the hypocrisies it debunks. (David Foster Wallace *apud* Max 2012: 156)

É possível que Foster Wallace estivesse a pensar no tipo de escrita de Afonso Cruz (especificamente na que sobressai neste romance) quando escreve sobre a incapacidade da ironia para construir. A ação descendente do segundo ato de Afonso Cruz é uma afirmação política e filosófica muito explícita sobre que grupos e que fatores provocaram a cisão da família de Elahi.

(...) irony was defeatist, timid, the telltale of a generation too afraid to say what it meant, and so in danger of forgetting it had anything to say. (Max 2012: 156)

Afonso Cruz certamente não sofre deste medo, nem dos seus sintomas. Aliás, o simbolismo, mesmo esse, também não é discreto:

Uma vez, Elahi viu-o a esbracejar assim pelo corredor. Perguntou o que se passava e Isa respondeu que sentia a madeira a prender-lhe os braços. Elahi inclinou a cabeça em sinal de compreensão e disse que, por vezes, sentia o mesmo nas costas e nas pernas, especialmente quando se levantava de manhã. Acho que é reumático, disse ele.

- Deve ser uma cruz - disse Isa muito baixinho. Elahi não ouviu. (Cruz 2013: 569)

Assim, e até Isa simular a sua morte, temos uma ação descendente ficando progressivamente mais fúnebre.

Note-se no entanto, e em consonância com aquilo que foi referido no final da análise ao primeiro ato, que as personagens secundárias não vêem propriamente o seu fio narrativo resolvido. São acessórias, e existem em órbita da vida de Fazal Elahi e a sua família. Isto pareceria problemático para estudiosos do *craft*, para quem este tipo de pontas soltas representa um problema, uma falha técnica. Afonso Cruz, no entanto, é o primeiro a admitir que nunca aprendeu a fazer romances:

A estrutura da história, como é que a imaginas... Também, foi sempre intuitivo, porque eu não venho das letras. Nunca aprendi a escrever um romance. (Anexo 3: 13)

Se no ensino das humanidades se abordasse a escrita de romances (que não se aborda), possivelmente Afonso Cruz se surpreendesse, porque várias das vozes contemporâneas, como Mário de Carvalho, citado abaixo, que se propõem com qualidade a acompanhar o tirocínio de jovens escritores não parecem apregoar visões prescritivas daquilo que constitui uma boa história:

Primado da acção ou da personagem? É uma questão antiquíssima, que tem dividido os escritores e os teóricos, muitas vezes em termos enfáticos. (...)

Ainda há quem esteja a reagir contra o defunto *nouveau roman*, agredindo-lhe os ossos com a invocação despótica da fulcralidade de uma história completa. Há quem pontapeie os mesmos ossos brandindo as sacrossantas categorias da narrativa.

O novel autor faça como lhe parecer melhor, embora seja mais civilizado considerar que não se bate em mortos. (Mário de Carvalho 2014: 72)

Terceiro ato

A simulação da morte de Isa representa o final do terceiro ato, e a resolução do romance. Novamente, com um simbolismo pesado (Isa, o cristão, simula a sua morte com o sangue de um cordeiro), Afonso Cruz põe um fim na harmonia que se havia construído na família. Durante um jantar que haveria de celebrar o noivado da

sua irmã tudo se resolve pela negativa, pela separação. O noivado implicava a quebra da promessa e, faltando à palavra para obedecer a interesses externos, a harmonia não se podia manter. O terceiro ato é muito curto. É apenas uma demonstração do sofrimento de todos com a morte da criança.

(...) il existe dans toute œuvre un inconscient idéologique. Le langage de la générosité utopique peut être celui de la regression. C'est d'ailleurs de cette "fêlure" que sont souvent faites les grandes œuvres. (Mitterand 1980: 163)

A criação filosófica e ideológica de Afonso Cruz em *Para Onde Vão os Guarda-Chuvas*, sendo passível de gerar discussão, é indissociável da estrutura narrativa do romance. Recorde-se que se trata de uma estrutura tradicional, praticamente oitocentista na sua idealização, de uma altura em que os romances eram de facto ideológicos e tinham de facto uma intenção pedagógica (e.g. romances naturalistas como *Los Pasos de Ulloa* de Emília Pardo Bazán). O final do romance é perfeitamente coerente com isto. É na subtileza do final que Afonso Cruz constrói a sua pontada ideológica maior. Ao utilizar um final aberto, invulgar na novelística contemporânea portuguesa, Afonso Cruz mantém a redenção como uma possibilidade, remota ou não dependendo do ponto de vista do leitor. A receção do final aparentemente tem desiludido: "Acaba em aberto, apesar de a maior parte das pessoas levar para a coisa negativa, e eu próprio já me sinto..." (Anexo 3: 22).

Afonso Cruz mantém Isa vivo. Está lá, dentro do caixão. As pazadas de areia que o rapaz sente a caírem-lhe em cima, no entanto, parecem ter convencido o público leitor de que a esperança não é muita para o Médio Oriente efabulado.

4. O Banquete

Patrícia Portela é a última autora a entrar para a família da Caminho antes de a editora ser absorvida pelo grupo LeYa (Anexo 4: 6). O caso de Patrícia Portela foi escolhido para figurar nesta tese pela especificidade do seu trabalho como escritora. A própria, apesar de já ter vários livros publicados, e de já fazer parte da vida literária do país há alguns anos, continua a não se identificar com o epíteto:

Nunca pensei em ser escritora, portanto não tenho aquelas coisas dos filmes dos grandes autores que já sabiam o que iam fazer, até porque não me considero uma escritora, como tu sabes. (Anexo 4: 1)

O percurso editorial de *O Banquete*, e das suas obras anteriores, reflete aliás essa independência de Patrícia Portela da cena literária, apesar de nela se movimentar com conforto (Anexo 4: 22). De todos os escritores entrevistados no âmbito desta tese, Portela é a única que admite ter aprendido a narrar fora da página, com filmes e destacando o teatro. A sua ligação à literatura tem muito mais relação com o estatuto da literatura como forma de arte do que propriamente com as especificidades técnicas tradicionais do género. Especialmente as narrativas. As memórias literárias da autora são dispersas, diversificadas, são tanto de ler filosofia como de assistir a Beckett no teatro enquanto criança. Salvo uma ou outra exceção (caso do ubíquo Dostoiévski), as referências de Patrícia Portela não são narrativas, senão experimentais, e isso reflete-se numa produção literária que dificilmente se mantém dentro de parâmetros estabelecidos prescritivamente nem mesmo quando se trata de uma tese de mestrado (Anexo 4: 5).

A Caminho no entanto, que é uma editora que tem a reputação de defender e promover escritores invulgares, difíceis de catalogar, independentemente do seu impacto no mercado, acolheu-a. Sandro William Junqueira, Gonçalo M. Tavares, Joana Bértholo e a própria Patrícia Portela têm todos na Caminho a sua editora principal (o que não impede que publiquem com outras casas). Afonso Cruz também por lá passou.

Vi este tipo de relação [com a Caminho] que é para durar, que não é pra ser fantástica, não é para vender milhões, mas é para: “*Estamos aqui. Você quer escrever, nós queremos editar.*”

Estamos bem uns para os outros.” Assim uma coisa de um carinho, de uma segurança que hoje em dia é muito raro, não é? Quando toda a gente salta de um lado para o outro e anda de um lado para o outro, é uma das coisas que eu aprecio imenso e ao longo dos tempos, cada vez aprecio mais. (Anexo 4: 8)

Numa era em que a arte é cada vez mais condicionada pelo mercado, não constituindo a literatura exceção, a relação de cumplicidade e confiança que a Caminho estabelece com os escritores não pode ser desprezada. Ao contrário de outras editoras mais pequenas, mais independentes, a Caminho tem a capacidade para fazer a distribuição e divulgação que permite a livros fora dos paradigmas habituais chegarem às mãos dos leitores. É justo dizer que a Caminho é a única chancela que continua a colocar nas livrarias de mercado nomes como Patrícia Portela. A marca de prestígio da Caminho faz com o grupo LeYa a mantenha, e lhe autorize este tipo de veleidades.

O Banquete chega à existência através precisamente desse impacto que a Caminho havia de ter na autora. Ao contrário das suas obras anteriores, que surgem através da necessidade de escrever para uma peça, ou para outro tipo de espetáculo, *O Banquete*, que é descrito como romance na própria capa, é o primeiro projeto que Patrícia Portela produz com o intuito de funcionar como literatura, de forma independente (Anexo 4: 4). Perceber este processo é o primeiro passo para perceber como estruturar *O Banquete*.

A questão do jogo

O Banquete é construído como uma série de elementos dispersos, fragmentados e aparentemente desconexos. A autora é a primeira a admitir que formal e narrativamente não existe conexão aparente entre os vários momentos de *O Banquete*. O título (referência ao *Simpósio* de Platão) é a primeira indicação de que vamos estar perante algo dentro desse género com várias vozes a intervir, várias cabeças a pensar. Portela pensa esta miscigenação de géneros, multiplicidade de influências e elementos como um jogo:

E se calhar os jogos é que me ensinaram mais. Faço muito como um jogo, não é? Uma pessoa está sempre à procura de um enigma, aquele segredo, caça ao tesouro. São os

espetáculos e as exposições, que uma pessoa vê muitos quadros e depois “*Eh pá, há aqui uma coisa que se repete nestes quadros todos. O que é?*” É muito assim. Essa foi a minha escola. Porque também nunca aprendi, nunca tive nenhum curso de escrita criativa. (Anexo 4: 17)

Ao olhar para *O Banquete*, e com a intenção de perceber os fios narrativos, que existem ainda que dispersos e desconexos, importa mais tentar perceber os padrões e os elementos que se repetem para desvencilhar a intenção do livro do que propriamente estar em busca das marcas típicas de uma estrutura narrativa tradicional. O que surpreende, uma vez que a classificação feita pela própria editora marca o livro com uma palavra bem habitual.

A questão da genealogia

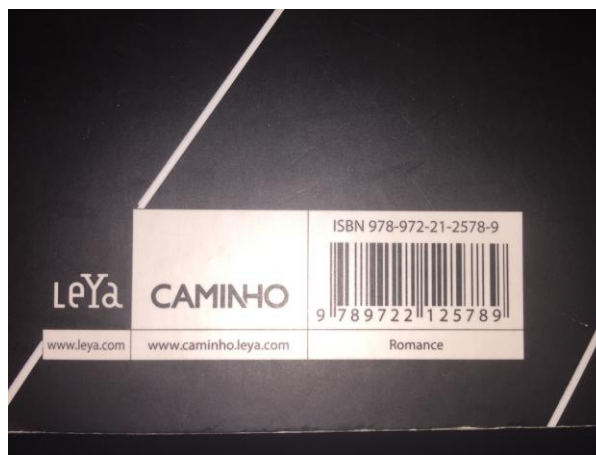


Fig. 12 - Classificação de *O Banquete* como romance

O Banquete está classificado pela Caminho como romance. A motivação para este facto pode ser de mero cariz comercial. As etiquetas GFK (único instrumento que mede em tempo real as vendas de livro em Portugal; estima-se que abarque 70% das vendas efetivas) não são muitas, e não é prático vender livros fora desse esquema. Também a colocação em loja é gerida através deste género de etiquetas. Admitindo isso, não é possível discutir a questão estrutural da narrativa de um livro tão irregular sem ao menos levantar a questão destas classificações, artificiais. Recordando a crítica de Li Xiao Guo, citada no capítulo de *Autismo*, a literatura que, como esta obra, não é facilmente etiquetável, tem alguma dificuldade em chamar a si as luzes

dos holofotes. Não faz sentido pensar a estruturação deste livro sem primeiro perceber o seu formato.

Para Patrícia Portela, o importante no seu trabalho não é tanto a produção de uma história, mas sim a produção de um objeto artístico que faça sentido para ela. O curioso na forma como o descreve é a obsessão perfeccionista que manifesta, aliada sem prejuízo a uma ausência total de um critério explicável.

Eu dou muita importância à estrutura. Mesmo muita. É mesmo o principal. *O Banquete* levou tanto tempo a pôr por ordem como levou a escrever. Aliás, depois de ter escrito levou dois anos a eu achar que a ordem estava certa e eu não te sei dizer porque é que esta ordem é que está certa. Mas não foi porque desisti, foi porque chegou à ordem certa. (Anexo 4: 30)

O trabalho de Patrícia Portela na composição do texto tem então um cariz temático e ideológico, assim como estético, que não pode ser desprezado na hora de perceber o livro como todo O que acontece com Patrícia Portela não é, no entanto, tanto um abandono de uma construção literária tradicional como um ignorar da construção literária tradicional em busca de um formato quasi-filosófico, em que as ideias ocupam o lugar central, inclusive o das personagens.

Tenho imensa dificuldade [em criar personagens] porque penso mais em temas e em ambientes. [As personagens] não ocupam esse espaço, acho que elas são o ambiente. E, aliás, acho que Ela, esta Ela é a personagem mais personagem que eu tenho, desde sempre. O que é estranho, porque as outras personagens são sempre ideias. Portanto, são personagens, é uma Odília, é uma (...), mas são ideias, que andam a percorrer ali aquelas páginas. E esta tem corpo, tem volume, acho que é a primeira que tem volume. E não sei muito bem como é que isso aconteceu, mas sei que foi muito difícil. (Anexo 4: 35)

Apesar de a personagem Ela possuir de facto algum volume (já veremos porquê), Patrícia Portela assume de uma forma bastante frontal que a estruturação do seu texto se rege muito mais por fatores ideológicos e temáticos do que narrativos. Mesmo as suas personagens tendem a ser bidimensionais (em *Flatland* literalmente) e meramente veículos para o seu pensamento.

A motivação da Caminho para introduzir este livro no mercado como romance tem provavelmente a ver com a sabida resistência do público comprador a formatos com os quais não está habituado a lidar. Valério Romão refere o mesmo problema (Anexo 1: 18) na sua entrevista. O tipo de romance que Patrícia Portela faz, ao

contrário dos três analisados nos capítulos anteriores, não faz sentido como tal. E é precisamente por isso que foi escolhido como último, porque para o analisar vamos lidar com uma série de ferramentas em tudo diferentes.

Patrícia Portela faz parte de um grupo de escritores, nomeadamente os seus companheiros de chancela, que não estão preocupados com formalismos para além daqueles que inventam para si. Longe de ser um conceito revolucionário, este tipo de experiências narrativas fragmentadas tem uma longa tradição que vem de trás, muito especialmente durante o século XX. "Os ismos", como Patrícia Portela se refere a eles, produzem toda uma miríade de livros inclassificáveis com as "etiquetas" tradicionais. O que acontece, no entanto, é que autores como Afonso Cruz (Anexo 3: 8) ou, como é público, Nuno Camarneiro, viram os seus primeiros livros serem rejeitados por editoras nacionais não por falta de qualidade, mas porque formalmente não estavam adequados às contingências do mercado.

(...) tem de se evitar coroar a arte com uma auréola romântica; tem de se evitar mitificá-la enquanto esfera pura, anhistórica, de acção humana. Pois a arte não está incólume, a arte não está inocente. Ela não é uma práxis constitutivamente inocente que se oponha originariamente à esfera política corrompida, também ela de maneira constitutiva. A ideia de que a arte está substancialmente inocente é uma ideia retro-utópica perigosa. A arte não é um horizonte salutar extramundano; ela já está sempre *no mundo*. A arte está exposta às forças do mundo, transformando-se também numa delas. (Boyan Manchev 2011: 31-32)

Enquanto Patrícia Portela teve a sorte de conseguir espaço na Caminho, outros autores se vão perdendo pelo caminho, acabando envolvidos na auto-publicação, em esquemas pouco claros e *vanity presses*, ou até desistindo de continuar a escrever. Como Manchev refere acima, continuar a tratar a arte e a literatura como elementos extramundanos é um erro que a academia frequentemente comete.

O facto de *O Banquete* existir nas condições em que existe, na edição tradicional e no mercado, deve-se ao facto de a Caminho ter a política editorial que tem. Mas, mesmo com a Caminho, o facto de *O Banquete* ter tido o percurso editorial e o alcance que conseguiu também a ver com um truque de Patrícia Portela na hora de estruturar o romance.

A questão estrutural

A estrutura de *O Banquete* está dividida entre quatro elementos, que serão analisados de forma independente ao longo deste capítulo. A ligação entre os quatro é ténue, e tem uma relação puramente temática e ideológica, mais do que narrativa. Faz parte do jogo que Patrícia Portela constrói, mas no âmbito desta tese não é o que nos interessa mais.

Antes de explicitar em que consistem os quatro fios de *O Banquete*, uma nota acerca das personagens. Como já referimos acima, Patrícia Portela tem alguma dificuldade em construir personagens, mas sente que o fez com a protagonista de *O Banquete*, a faustiana Ela. Ela, no entanto, ao contrário do tipo de personagens que vimos comentando ao longo desta tese, tem características muito particulares. Admitindo que é uma personagem mais tridimensional do que as que são características de Patrícia Portela (e.g. outras personagens da autora incluem formas geométricas falantes), continua a ser uma personagem claramente presa a um tipo, e com uma mensagem fortemente ideológica a transmitir, característica que Patrícia Portela afirma sem pruridos:

Esta Ela eu queria que fosse um Fausto, não é? Portanto, uma Fausta. Nós hoje fazemos vários pactos diariamente, não é? Só que em vez de fazermos o pacto pela sabedoria neste momento fazemos pelo carro, pela casa com vista, não é? Todos os dias fazemos mais um pacto. E trocamos a alma por muito pouca coisa. Foi assim que eu cheguei à biologia, queria que fosse alguém da ciência, porque acho que a ciência neste momento já não é um pacto com o conhecimento, é um pacto com o comércio, com o mercado. E esta mulher é uma mulher horrível. (Anexo 4: 36)

Mesmo nos momentos em que Patrícia Portela aparenta aproximar-se de um romancista convencional, e afastar-se da obra para a deixar respirar, criando uma personagem perto do tradicional, a sua necessidade de transmitir uma mensagem, uma ideia, um pouco de si, não lho permite.

L'influence "existentialiste" a mis à la mode le mot de "liberté". On nous dit tous les jours que le romancier ne parvient au génie qu'en "respectant" la liberté de ses personnages. On ne nous dit jamais, malheureusement, en quoi peut bien consister ce respect. La notion de liberté est forcément ambiguë quand on l'applique au roman. Si le romancier est libre on voit mal comment ses personnages le seraient. La liberté ne se partage pas, même entre créature et créateur. (...) Ou bien le romancier est libre et ses personnages ne le sont pas, ou

bien les personnages sont libres et le romancier, tout comme Dieu, n'existe pas. (René Girard, 1961: 289)

Ela nunca é livre. E assim, Patrícia Portela nunca desaparece da sua obra, estando a mão da autora presente em cada um dos movimentos que a compõem. Inclusive nos pequenos apartes e referências, como as entradas de dicionário a explicar palavras gregas, é possível sentir-se a presença invisível da autora, comandando o olhar do leitor. É importante ter isso em mente quando olhamos para cada um dos cinco fios, que vamos analisar em seguida:

As notícias

Ainda que o livro abra com uma instância de outro tipo, escolheu-se referir as "notícias" em primeiro pela total falta de diegese deste tipo de capítulo. Não existem sequer marcadores temporais que permitam uma arrumação das notícias ao longo da história. Esteticamente, são pastiches noticiosos, simulando transmissões televisivas, de rádio ou artigos de jornal. São elementos avulsos de qualquer um dos fios narrativos, cumprindo apenas o propósito de preencher o universo em que Ela se movimenta, e expor as suas dimensões invisíveis para um leitor que pode apenas acompanhar uma personagem.

No entanto, no começo do livro, a situação é menos explícita. O capítulo anterior à primeira notícia termina com "Toca um alarme. // Acordo." (Portela 2012: 18), sendo que a notícia, uma suposta transmissão de rádio, tem início com: "Bom dia, são 7 horas da manhã. O trânsito continua lento (...)" (Portela 2012: 19).

A intenção de Patrícia Portela é enganar o leitor, dando a sensação de que está perante uma narrativa tradicional. Ao promover um aparente encadeamento entre os primeiros capítulos, Portela constrói um simulacro de romance, desenhado para dar ao leitor algo com que está familiarizado para depois lho poder retirar.

Eu aldrabei-a, não é? Eu pu-la como fio narrativo porque é mais fácil. Ela tem [um fio narrativo] e depois perde-o, não é? Depois desaparece, mas tem. E é quase uma coisa clássica, não é? É a coisa mais clássica do livro. E a coisa mais clássica que eu já fiz. E gosto disso por isso, era mesmo esse o objetivo. Porque tu comesas com uma coisa que tu reconheces e depois ela vai-se perdendo por ali fora. (Anexo 4: 32)

Esta sincronização das notícias é a primeira parte deste engodo a desaparecer. A segunda notícia, quando surge, já trata de uma bactéria estudada algures entre o Canadá e a Sibéria, não mantendo qualquer relação com o que a antecede ou sucede. A ilusão, no entanto, mantém-se lá. O engano inicial funciona.

Nota ainda para o facto de as notícias serem a única tipologia de capítulo que não tem um grafismo de identificação.

Banquete da Segunda Árvore

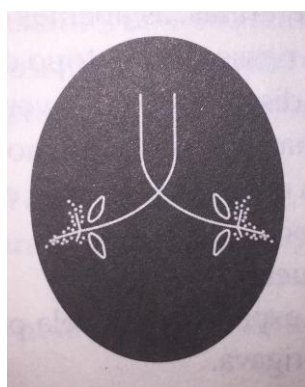


Fig. 13 - Grafismo do Banquete da Segunda Árvore

Os capítulos referentes às árvores, que começam sempre com o grafismo acima reproduzido na Fig. 13, é um de apenas dois tipos de capítulos iminentemente narrativos em toda a obra. Existe, no entanto, uma diferença fundamental entre o que acontece nestes capítulos e em todas as narrativas analisadas até agora: a ausência de estrutura. A narrativa que nos vai sendo transmitida ao longo das páginas, escassas, referentes ao “Banquete da Segunda Árvore” é uma sequência de flashes. Imagens, momentos, com ações curtíssimas e desprovidos de personagens.

Provavelmente a história central seria o Génesis, não é? Portanto, a história central seriam as duas árvores, por uma questão de lógica de onde é que nós vimos, qual é o grande livro. O grande livro é esse. É a nossa história. Não é uma história, mas a nossa história. (Anexo 4: 33)

A autora não se engana quando diz que não se trata de uma história. É quase impossível discernir um fio narrativo que una os vários momentos desta partição. Consegue-se, isso sim, identificar as temáticas fundamentais por trás de cada um dos

momentos, algumas delas recorrentes. A noção de dualidade está sempre presente, com várias referências a gémeos e a duplos. A noção de morte está presente desde a origem. Mas a ideia mais importante, e que talvez seja aquela que Patrícia Portela mais veementemente procura marcar com esta estrutura partida e de instantâneos repentinos, é a de voragem:

Afinal, descobrir que pode comer-se de tudo e que afinal o mundo não é mais que um enorme banquete tinha que ficar registado para a posteridade. (Portela 2012: 195)

Quiseram essas mesmas forças e essas mesmas circunstâncias que um homem e uma mulher se encontrassem, se comessem um ao outro, se ensinassem a comer outros para não se comerem a si próprios (...) (243)

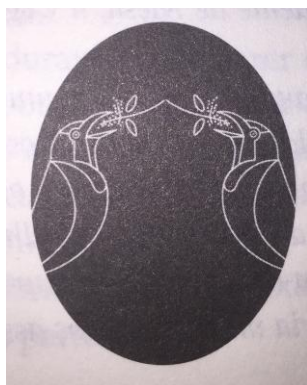
O título do livro é *O Banquete*, e a ideia de que a humanidade está a tratar o mundo como cardápio e despensa está presente um pouco por toda a obra. No entanto, tudo o resto gira à volta destes capítulos. Estes capítulos, de Génesis, mostram de onde vem a humanidade, de onde vêm estes instintos, e como se constroem e semeiam. Os restantes momentos de *O Banquete* estão sempre perpassados por estas imagens, aparentemente surrealistas, mas sempre alegóricas, que vão ilustrando e construindo o mundo, até que, no seu epílogo, nos dão a chave para perceber o resto do livro:

O mundo transformou-se no tal enorme banquete.

Mas aos homens e às mulheres, ninguém os comia. (Portela 2012: 307)

Assim, a autora consegue construir uma base ideológica que funciona como sustentáculo para as outras experiências, tais como:

A Conferência dos Pássaros



**Fig. 14 - Grafismo d'A
Conferência dos Pássaros**

A primeira indicação importante acerca do que vamos encontrar nos capítulos referentes à "Conferência dos Pássaros" está no grafismo de entrada. Os pássaros estão a comer dos ramos da árvore do grafismo apresentado anteriormente. Aqui encontra-se talvez o primeiro exemplo facilmente visível de como a estrutura deste romance é chave para Patrícia Portela. Os temas introduzidos na linha narrativa do Génesis são recuperados imediatamente através das peças do jogo para nos indicar aquilo que devemos esperar das motivações dos pássaros, ainda que o leitor seja obrigado a chegar a estas conclusões retroativamente, uma vez que vemos o grafismo dos pássaros antes de vermos o outro.

Apesar de a mensagem do livro ser una, a estrutura narrativa desaparece, fragmenta-se, e importa apenas a estrutura como embalagem estética, defendida por estes grafismos. A conferência dos pássaros é um exemplo perfeito desse caos controlado. Todos os fios narrativos têm algum tipo de ligação à obra referenciada em título. A "Conferência dos Pássaros" talvez seja aquela que mais se lhe aproxima estruturalmente. Tal como na obra original de Platão, as vozes estão reunidas para debater e encontrar um consenso acerca de um tema. Neste caso, a sobrevivência dos pássaros num mundo em que o homem está a destruir os recursos:

Boa tarde a todos e muito obrigada por comparecerem a mais um Encontro Máximo para a Reavaliação da Lei Natural Aplicada ao Homem.

Encontramo-nos aqui reunidos, mais uma vez, para reavaliar a imortalidade do Homem e considerar, novamente, a necessidade, ou não, de lhe colocar um fim. (Portela 2012: 26)

Como se depreende, esta porção do romance não possui componente narrativa. Não tem uma trama, não tem um fio. Tem uma ação, é certo; o tempo passa, as

personagens conversam e relacionam-se, mas não existe diegese. Ao contrário das notícias, que se lhe assemelham por também não serem um elemento narrativo, nunca existe um esforço por parte de Patrícia Portela para integrar a "Conferência dos Pássaros" na narrativa geral de forma alguma. A função da conferência é muito simples, e é a mesma que Platão pretende com o seu *Simpósio*. Divulgação de ideias. A transmissão de um ponto de vista estranho e exterior à humanidade sobre o processo de autodestruição e consumo que a autora lhe diagnostica.

Não existe, ou pelo menos não é transmitida ao leitor, nenhuma conclusão:

Desconhece-se como terminou este último Encontro Máximo para a Reavaliação da Lei Natural Aplicada ao homem, mas sabe-se que à noite estava um frio de rachar (...) (Portela 2012: 299)

A caverna



Fig. 15 - Grafismo dos capítulos d'A Caverna

Os capítulos encimados por este grafismo são capítulos que Patrícia Portela classifica de "o lago dentro dela" (Anexo 4: 32). A autora descreveu a estrutura destes capítulos através de gestos, criando com as mãos um espaço grande, e aproximando-as, comprimindo-o. A fisicalidade e a importância do visual para a comunicação de Patrícia Portela ficaram patentes, e são dignas de registo. O que se pode conseguir, isso sim, é retirar desde logo informação do grafismo no começo dos capítulos relativos à caverna.

Se no subcapítulo anterior fizemos referência à presença do grafismo das árvores na boca dos pássaros, aqui podemos ver ambos, rodeando uma espécie de teia de aranha. Sendo a caverna um espaço de análise interior da personagem principal, não é difícil deduzir o simbolismo. Os pássaros, e o mundo natural, formando parte das linhas que compõem a teia, manifestam-se apenas para o exterior.

"A Caverna" está para a personagem principal, para Ela, como o "Banquete da Segunda Árvore" está para a humanidade. É a história, não é uma história. Com o mesmo tipo de prosa, feita de repentes, frases incompletas, indentações invulgares e manipulações da mancha gráfica, Patrícia Portela vai-nos ilustrando como a vida interior da sua personagem se desenvolve, num *stream of consciousness* delirante:

Ingerindo esta gota, ativamos a máquina de meditação
e adicionamos à memória,
a primeira sensação,
o primeiro cheiro,
o primeiro sabor,
o primeiro abraço,
o primeiro filho,
a primeira mentira,
a primeira rutura,
o primeiro adeus,
a primeira morte.
O Passado,
e o Presente.
Depois de ingerir esta primeira gota,
somos tudo ao mesmo tempo.
O que somos.
O que fomos. (Portela 2012: 99-100)

Novamente, e tal como no "Banquete da Segunda Árvore", é quase impossível discernir uma estrutura narrativa com algum sentido nestes capítulos, ainda que seja sensível uma ação a desenrolar-se atrás dos flashes aos quais temos acesso como leitores.

Ela

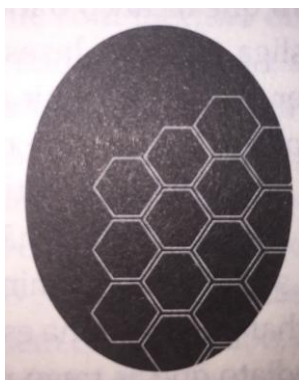


Fig. 16 - Grafismo dos capítulos d'Ela

Existe um grupo de capítulos em *O Banquete* que não possui designação para além deste grafismo. Trata-se dos capítulos onde Patrícia Portela esconde um simulacro de estrutura narrativa, numa experiência que para ela foi invulgar e inovadora. Como se confirma em citação acima, a autora assume, como ela própria diz, "aldrabar" uma espécie de estrutura narrativa clássica, de resto facilmente reconhecível. Com uma personagem nas mãos, Patrícia Portela não cria uma estrutura particularmente difícil de interpretar. Com um primeiro ato curto, o segundo inicia-se de uma forma que poderia pertencer a qualquer *paperback* americano de mercado: a protagonista tem uma crise existencial:

Há oito meses atrás eu uma mulher bem-sucedida, bem-parecida, ambiciosa, com algum sentido de humor e um corte de cabelo curto e meio selvagem que me conferia seriedade mas também um certo estilo moderno. Tinha o trabalho perfeito, o carro perfeito que nunca usava, a casa perfeita (...)

A minha vida era perfeita até ao dia em que descobri que tinha a vida dos sonhos de qualquer um que não eu. (Portela 2012: 38)

Antes de mais, note-se que a minha designação da protagonista vai contra a melhor interpretação da autora, que lhe recusa esse estatuto (Anexo 4: 32). O motivo pelo qual o faz, no entanto, é não entender que o fio narrativo em análise neste momento é central para o romance. Sendo a nossa "fausta" apenas a protagonista de

um (eventualmente dois) dos cinco elementos constituintes do romance, de facto dificilmente a designação estará ajustada.

No entanto, se definirmos este fio narrativo como o único fio narrativo digno desse nome, e compreendermos que todos os outros constituintes da obra não podem ter protagonista por inerência da sua condição, não é de todo descabido tratar a personagem como a protagonista da única narrativa presente na obra. Quando a narrativa em que Ela participa deixa de estar minimamente estruturada, toda a obra deixa de ter uma coerência sequencial:

Tudo se transforma, mas ninguém sabe muito bem... Portanto, um dos problemas era “*Então, mas então esta parte é de qual?*” Porque eu queria continuar até ao fim a ter partes, não é? Que elas têm um grafismo. E havia partes que eu mudava de sítio “*Não, não, isto não é desta parte, é desta. Mas espera lá, se isto é desta agora não faz sentido, tenho que fazer neste nome. Ah não, então é desta, então mas isto ela é que diz. Não, mas isto é ele... Não, agora tem que se fazer os pássaros a dizer*”, ou seja, acabou por, a estrutura é que levou a esta lógica, e eu gosto muito disso. (Anexo 4: 31-32)

Patrícia Portela constrói, no início de *O Banquete*, para roubar uma expressão de Joana Bértholo, uma hipótese de narrativa. No entanto, e com o progredir das páginas, essa hipótese fragmenta-se e desconstrói-se, tornando-se qualquer hipótese de estrutura absolutamente impossível.

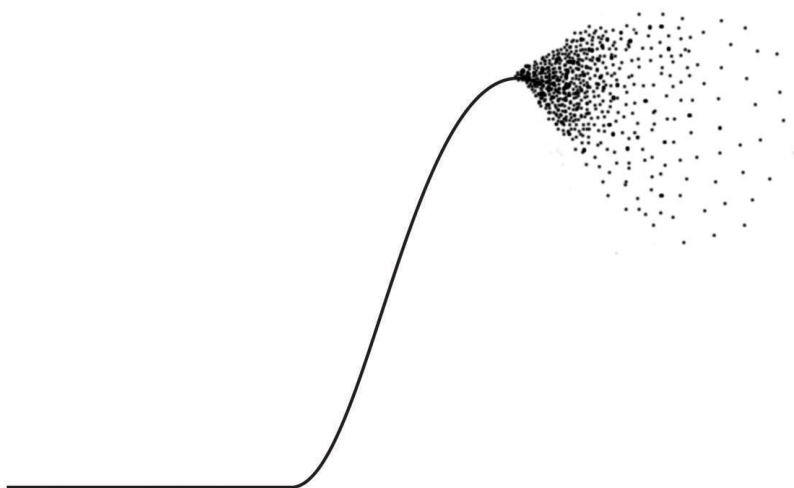


Fig. 17 - Arco de personagem d'Ela

A Fig. 17 representa uma tentativa de estruturar a ação dos capítulos com grafismo em colmeia. Poderá parecer um exercício fútil, uma vez que a estrutura narrativa não é mais do que um engodo, para atrair o leitor para uma areia movediça, mas não é. A personagem, antes de se desfazer e se tornar apenas uma coleção de ideias, tem de facto alguma dimensão, e alguma progressão. O primeiro ponto de viragem da narrativa é claro, e está citado acima. A progressão da personagem ao longo de um potencial segundo ato também, encontrando a personagem designada por "ele" e o laboratório na cidade de Lisboa. O seu objetivo também, a procura da imortalidade. A destruição desta estrutura narrativa não é um acaso ou um acidente. Assim como a sua construção, é um processo planeado e executado paulatinamente ao longo dos capítulos.

Assim, o que Patrícia Portela acaba por construir em *O Banquete* é uma estrutura narrativa em pulverização.

Os grafismos

Ainda que não estejam diretamente relacionados com a estrutura narrativa da obra, seria uma falha terminar este capítulo sem fazer uma análise mais completa dos grafismos utilizados por Patrícia Portela para abrir os seus capítulos.

Como já foi referido, há capítulos que não os recebem. Os capítulos das *Notícias* não têm grafismo. Os capítulos d'Ela têm-nos, mas são grafismos únicos, específicos, que separam a única secção com uma narrativa convencional de todas as outras. Esta opção está carregada de significado. Os capítulos d'Ela, ainda que com o desenrolar da narrativa percam a sua integridade diegética acontecem num mundo que tenta algum tipo de verosimilhança. A linguagem também é diferente, aproximando-se de um registo mais clássico. Ao escolher um grafismo sem qualquer elemento repetido em nenhum dos outros, Patrícia Portela está a construir significado dentro da sua obra, demarcando esses capítulos e colocando-os numa categoria única. Existe, no entanto, uma semelhança entre a representação daquilo que aparenta ser uma estrutura celular e a teia de aranha que faz o centro do grafismo d'A *Caverna*.

O grafismo d'A *Caverna*, que como vimos contém elementos dos outros dois grafismos, possui uma estrutura semelhante às células do grafismo anterior. Estas células apresentam o mesmo tipo de padrão com cavidades, simplesmente depois de

algum tipo de deformação. O universo d'Ela, o "lago dentro dela" (Anexo 4: 33), dificilmente poderia ter o mesmo formato do seu universo exterior. A organização e proporção do grafismo do mundo que Ela apresenta não poderia nunca ter o mesmo formato quando visto desde dentro.

Assim, ao colocar o grafismo d'Ela no centro, e os outros dois rodeando-o, sem nunca ter acesso ao meio, voltados para fora, Patrícia Portela está a criar uma rede de significados que une todos os capítulos, os narrativos e os que não o são, através de uma estrutura gráfica, extra-literária, transcendendo a literatura até mesmo no único livro em que se tinha proposto não o fazer.

5. Comparação

Analizadas que estão as quatro estruturas narrativas em estudo nesta tese, compete trabalhar a comparação. Entende-se no entanto que neste capítulo, um capítulo que pretende detetar padrões e divergências, é relevante fazer alusões pontuais a outros romances de autores portugueses da mesma geração que adiram aos princípios técnicos e estruturais em estudo.

O objeto deste trabalho nunca foi apresentar uma investigação acerca de quatro livros aleatórios, fora do seu contexto, mas sim entender as dinâmicas narrativas de um momento específico da literatura portuguesa. Assim, para dividir este capítulo, decidiu-se uma concentração em quatro aspetos que todos os livros têm em comum ao nível da sua estruturação narrativa:

- Personagens e o seu impacto na ação
- Primeiro ato e princípios
- Segundo ato e ação
- Terceiro ato e/ou finais

A divisão das narrativas em três partes é uma característica tão ubíqua que será das poucas questões formais que já se tornaram quase dado adquirido. Autores como Patrícia Portela, que jogam com esta noção mas não a executam, simulando a estrutura clássica, ainda assim lhe fazem referência, e a interpretam. Desde Aristóteles se propõe um modelo em três atos:

Prólogo é uma parte completa da tragédia, que precede a entrada do coro; episódio é uma parte completa da tragédia entre dois corais; êxodo é uma parte completa, à qual não sucede canto do coro; entre os corais, o párodo é o primeiro, e o estásimo é um coral desprovido de anapestos e troqueus; kómmós é um canto lamentoso, da orquestra e da cena a um tempo. (Aristóteles 335AC: 119)

A explicação para esta onnipresença é fácil de entender quando uma das condições indispensáveis para a função narrativa é o passar do tempo.

(...) tout le processus dramatique du récit peut être interprété comme le renversement d'une situation initiale, qu'on peut décrire en gros comme rupture d'un ordre, au bénéfice d'une situation terminale, conçue comme restauration de l'ordre. (Paul Ricouer 1980: 38)

Assim, está na mimese da passagem do tempo o segredo para entender por que todas as narrativas tendem a ser interpretadas como possuindo três atos (ou cinco, mas isso não passa de um desdobramento do segundo nos vários momentos da sua ação). Independentemente da ação que queremos representar, essa ação possui um antes e um depois. A representação daquilo que Ricouer trata como "uma ordem" inicial é vulgarmente designada por primeiro ato, e a final como terceiro. Patrícia Portela não inclui um terceiro ato n'*O Banquete*, pelos motivos explicitados na sua análise, mas o livro certamente tem um final. Assim, parece segura a decisão de escolher estes quatro aspetos como pontos de comparação.

As personagens e o seu impacto na ação

Como nota inicial, refira-se que, ao lidar com *O Banquete*, a ação referida é sempre a ação descrita nos capítulos em que Ela está presente. Não há mais nenhuma personagem digna de assim ser classificada em todo o livro.

A ação dos quatro livros é definida pelas personagens de maneiras extremamente diferentes. Não há, ao contrário do que é tradicional em muita ficção contemporânea de cariz americanizante, nenhum livro em estudo que nos apresente um arco de personagem puro, em que toda ação esteja definida pelas atitudes e decisões de um só protagonista. Seria de prever, à partida, que o livro de João Tordo pudesse ter estas características. Afinal, outros romances de índole semelhante, como *Índice Médio de Felicidade* de David Machado ou *Mizé - Antes Galdéria que Normal e Remediada* de Ricardo Adolfo são totalmente centrados nos seus narradores e protagonistas.

O que acontece, no entanto, no romance de Tordo, é que há outras duas personagens que são talvez até mais importantes para o desenrolar dos eventos que P. As atitudes e decisões de Camila e Millhouse Pascal são uma das condicionantes fundamentais para o desenvolvimento da ação.

Isto apresenta alguma relação com o que Afonso Cruz faz em *Para Onde Vão os Guarda-Chuvas*, mas com algumas diferenças. O livro de João Tordo é o único dos quatro em estudo onde o protagonista não pode ser alvo de debate. No romance de Afonso Cruz, ainda que haja uma personagem que ocupa o foco durante mais tempo,

Fazal Elahi, esta não está presente em grande parte do romance, especialmente durante as cenas do primeiro ato. Mesmo no segundo, no momento em que Isa se perde no mercado, momento de dificuldade que assinala o ponto de não retorno em termos de ação ascendente, Fazal Elahi não é sequer referido.

Em *Autismo*, a condição de protagonista não é fácil de definir. À partida o candidato que mais se aproxima dessa condição será Rogério, mas a realidade é que também ele não está presente em grande parte das cenas, nem dele depende praticamente nenhuma das situações chave do romance. É dele a decisão que tudo desencadeia, como aprendemos no último capítulo, mas, excetuando isso, Rogério é mais alvo de acontecimentos do que propriamente iniciador deles. Nesse aspeto, até Ela, a personagem de Patrícia Portela, tem um papel mais ativo no desencadear da narrativa do que Rogério. Mas mesmo Ela, que se aceita como protagonista, não é consensual. Também é uma protagonista polémica, renegada pela própria autora.

Não se quer com isto dizer que os protagonistas estão em vias de extinção na literatura portuguesa. Autores como valter hugo mãe (com o senhor silva em *a máquina de fazer espanhóis*), Gonçalo M. Tavares (com o seu doutor Lenz em *Aprender a Rezar na Era da Técnica*) ou o supramencionado David Machado (com Daniel em *Índice Médio de Felicidade*) continuam a escrever narrativa centrada na vida e visão de uma só personagem. No entanto, o que se nota, isso sim, é uma forte tendência para soluções únicas, difíceis de associar a um padrão. Existe até o caso do livro Prémio LeYa de Nuno Camarneiro, *Debaixo de Algum Céu*, em que, numa solução talvez alusiva a Perec, nos é fornecida uma visão de panótico sobre um prédio de inquilinos em que nenhum é mais importante que os outros e as suas vidas se entrelaçam, criando uma rara obra em *ensemble* na literatura portuguesa.

Os quatro livros em estudo têm todos visões diferentes daquilo que um protagonista pode ser. Ainda que alguns dos autores em estudo sejam afetos a, e pensem a sua narrativa de acordo com, modelos mais antigos, recuperados, não existe em nenhum dos romances em análise herói clássico algum.

É importante no entanto verificar como o comportamento das personagens influencia diretamente o ritmo da ação, coisa que também é diferente em todos os volumes. Em *O Banquete*, Ela determina diretamente toda a ação enquanto o arco se encontra firme. É das insuficiências das personagens, e das suas dúvidas em relação ao caminho que a sua própria vida leva, a origem da letargia original que a força a ficar em casa. É também da sua decisão de mudar que surge a viagem. A personagem

que é o seu inverso, o "*ele*" que surge depois, vem alterar este equilíbrio. Quanto mais presente está, menos organizado é o arco, e menos importantes são as personagens.

Esta atitude perante as decisões das personagens é completamente diferente daquela assumida por João Tordo. Em *As Três Vidas*, tudo depende das personagens. A intervenção do exterior e do acaso praticamente não tem influência no processo de tomada de decisões. Carregar todas as decisões de uma intencionalidade e atribuir-lhes um autor tem forte relação com a ideia de realismo contemporâneo, em que o acaso parece sugerir preguiça do escritor. O acaso pode parecer ao leitor como estranho à obra literária. A vida pode ser desprovida de sentido, mas a literatura não.

Afonso Cruz, privilegiando sempre também a intervenção de fatores explicados e explicáveis na vida das suas personagens, não limita a capacidade decisora apenas ao seu elenco principal, distanciando-se de João Tordo nesse aspeto. A colocação das personagens/peças de xadrez ao longo do longo primeiro ato de *Para Onde Vão os Guarda-Chuvas* é útil para depois lançar uma "ofensiva" com várias frentes, influenciando a restante estrutura narrativa através do ambiente em que a família multicultural de Fazal Elahi se movimenta até ao final do romance. Mas, e aqui sim em consonância com Tordo, também existe pouca influência na estrutura narrativa que não tenha origem nas próprias personagens.

Valério Romão é, neste caso, a exceção. Numa narrativa como *Autismo*, em que o fio principal alterna com cenas da memória das personagens, muitas vezes *flashbacks* provocados por mero acaso, a vontade das personagens é muito menos importante.

Memory is not a reliable quantity in life. And it isn't for the simple reason that memory doesn't prioritise the truth. It is never the demand for truth that determines whether memory recalls an action accurately or not. It is self-interest which does. Memory is pragmatic, it is sly and artful, but not in any hostile or malicious way; on the contrary, it does everything it can to keep its host satisfied. (...) That which is remembered accurately is never given to you to determine. (Knausgaard 2010: 10)

Pela segunda vez é citado Knausgaard para ilustrar as escolhas de Valério Romão, e não é por acaso. O escritor norueguês, na sua tentativa de recuperar das cinzas da memória a sua própria vida, acaba por se relacionar de uma forma muito interessante com a forma como Valério Romão procura na memória coletiva da sua família imaginada as chaves para ilustrar um romance que, de outra forma, não seria

mais do que uma tarde de ansiedade passada na sala de espera de um hospital. Os momentos que Valério Romão recupera são alternadamente momentos de grande significação, como a discussão em que o casal se decide separar, relatado em diálogo:

Eu não te quero ver mais. Tu mereces que eu te deixe.

Talvez isso não seja tão linear. Ainda hás-de cá vir.

Nunca. (Romão 2012: 351)

Ou momentos de pura rotina, que representam a vida como as personagens a conhecem, nos seus momentos quotidianos, às vezes ocupando um capítulo inteiro com um diálogo aparentemente casual, que se torna memorável pelas sementes que nele germinam (Romão 2012: 259-261). É nestes diálogos e episódios que surgem os primeiros indícios dos rancores e desentendimentos que haveriam de destruir o casal.

Assim, e como refere Knausgaard, a memória não depende de nós, não somos nós que a determinamos. Valério Romão, como autor, é quem o faz, colocando os seus elementos estrategicamente, forçando as suas personagens para os sítios onde precisa delas para estruturar a narrativa que pretende. valter hugo mãe, em *a máquina de fazer espanhóis*, estrutura a sua ação de uma forma muito parecida, jogando com a memória (e a sua perda progressiva) do seu protagonista, o senhor silva.

Fica portanto visível o quanto a estrutura narrativa pode estar dependente das personagens. Um dos chavões típicos da estrutura narrativa diz: "Character is plot, plot is character." Esta lição, no entanto, não é consensual na literatura portuguesa contemporânea. Há desvio, há experimentação.

Primeiros atos e princípios

Para continuar com chavões da escrita criativa, também é frequente dizer-se que o primeiro parágrafo de qualquer romance contém a essência da obra, ao incluir a voz, o tom e o registo que vão ser seguidos ao longo do seu progresso. Isto, como está fácil de ver, não é necessariamente verdade. O autor dos quatro que mais se distancia desta verdade feita é Valério Romão. Como foi discutido no capítulo específico de *Autismo*, o romance começa com um MacGuffin, apresentando-nos uma voz que não vai estar sequer presente ao longo da grande parte do romance, e uma circunstância

que pouca relação tem com as verdadeiras temáticas em jogo. Este recurso técnico revela algum do ludismo que Valério Romão inclui sempre, ainda que seja um autor mais afeto a temas lúgubres e de dor.

Afonso Cruz também tem um começo que, não sendo um MacGuffin tradicional (porque é um princípio sem nada de tradicional), também não é representativo do restante romance. Como é habitual no autor figueirense, esta inclusão interartes não estava planeada quando começou a escrever (Anexo 3: 17), e cumpre o mesmo propósito, brincar com a percepção do leitor.

João Tordo tem fama de produto da escrita criativa norte americana. Essa fama é injusta, uma vez que nunca cursou nenhum MFA ou equivalente, apenas tendo frequentado workshops enquanto vivia em Nova Iorque. Também é injusto o pendor das críticas de que é alvo por isso, uma vez que até *As Três Vidas*, o seu livro mais próximo dos modelos prescritivos que terá aprendido, não se limita a eles. Neste caso, no entanto, corresponde às expectativas:

Ainda hoje, sempre que o mundo se apresenta como um espectáculo enfadonho e miserável, sou incapaz de resistir à tentação de relembrar o tempo em que, por força da necessidade, fui obrigado a aprender a difícil arte do funambulismo. Esses anos, que considero terem sido excepcionais - e, ocasionalmente, marcados por acontecimentos funestos -, deixaram-me num estado de melancolia crónica no qual, embora dele tenha procurado escapar, acabo inevitavelmente por voltar a cair. (Tordo 2008: 13)

Apenas deste primeiro parágrafo (que nem sequer se reproduz por inteiro), é possível extrair um cartão de visita da obra. Qualquer leitor atento se apercebe de que o narrador é autodiegético, que tem conhecimento pleno do que vai narrar, afastando a possibilidade de um narrador falível, e até o tom se consegue perceber. A ideia de uma história triste e morosa está muito presente nesta introdução. Até mesmo a estética realista está presente, em notas como a referência ao funambulismo e ao passar dos anos.

Patrícia Portela, como sempre, é desconcertante. O livro abre com um verbete de dicionário, definindo a palavra *sîtos* em grego. O primeiro parágrafo da narrativa em si, no entanto, é um pouco mais revelador, começando a personagem principal a falar dos seus sonhos. O carácter onírico e surrealista do livro está aqui patente, mesmo enquanto Patrícia Portela está a tentar convencer o leitor de que vai estar perante uma

narrativa clássica. Porque o primeiro ato de *O Banquete* é, como discutimos, bastante clássico.

Em boa verdade, à exceção de *Autismo*, temos perante nós três bons exemplos de primeiros atos clássicos. Valério Romão, por obra do seu MacGuffin, mas também do facto de escolher começar a narrativa em si pelo ponto de viragem, é o único que se desvia um bocadinho da norma utilizando uma convenção de tradição saramaguiana. Com as suas especificidades (afinal, o de Afonso Cruz é claramente maior em dimensão), os primeiros atos são possivelmente os pontos de contacto mais importantes em todos estes romances.

Mesmo no caso de *Autismo*, em que as cenas que corresponderiam ao primeiro ato numa narrativa linear se encontram dispersas pelo livro todo, estas cumprem a mesma função que o primeiro ato cumpre tanto tradicionalmente como nas restantes três obras: informar o leitor de qual era a ordem reinante no universo ficcional antes do desencadear dos acontecimentos. Nenhuma das quatro obras se demite dessa função, ou sequer procura disfarçá-la de alguma maneira.

Segundos atos e ação

Os segundos atos, em virtude de serem as porções mais compridas ou, pelo menos, as mais complexas e estratificadas, são os mais trabalhosos de comparar, então entendeu-se apresentar pontos de comparação.

Faróis

O segundo ato de Patrícia Portela tem uma divisão que diz respeito à estrutura externa do livro. A sua divisão por capítulos muito curtos, inclusive nas porções do livro que têm narrativa, torna a experiência por parte do leitor ainda mais fragmentada. É difícil dizer que qualquer momento da ação está a conduzir a um outro. Cada uma das cenas é-nos apresentada como um momento solto, quase desconexo dos outros, criando a sensação de que existe tempo a passar entre cada um dos vislumbres oferecidos. Essa pulverização da ação, que se vai extremando com o decorrer do segundo ato, não é replicada em nenhum dos outros livros em análise.

Quem faz experiências desse género, isso sim, é Joana Bértholo. Em *O Lago Averso*, os momentos soltos de narrativa que são introduzidos ao longo da obra têm uma relação forte com o que Patrícia Portela faz em *O Banquete*. A um nível não tão exagerado, talvez, mas dentro do mesmo tipo de lógica, Gonçalo M. Tavares em *Jerusalém* também espalha os seus fios narrativos, relativos a diferentes personagens, ao longo de momentos curtos. Assim, um fio narrativo em arco, como vimos no capítulo relativo a *O Banquete*, dispersa-se e perde-se. Até esse momento, no entanto, poderia ser comparado ao fio utilizado por Valério Romão em *Autismo*.

Em oposição, surge Afonso Cruz, que seguindo uma modelação clássica cria uma ação ascendente e outra descendente que por inerência do modelo se estratificam naturalmente e encontram os seus faróis. Ao impor à sua história um pico emocional, Afonso Cruz obriga-se a criar uma cena (que está citada, quando Isa se apercebe de que é feliz) em que demonstra esse mesmo pico. Outros momentos estruturais típicos também estão delineados no capítulo onde se analisa *Para Onde Vão os Guarda-Chuvas*. Assim, e devido ao modelo estrutural mais rigoroso que Afonso Cruz escolhe para o seu romance, é obrigado a criar cenas farol, e a construir na direção das mesmas. A discussão sobre se *Para Onde Vão os Guarda-Chuvas* tem três ou cinco atos (Anexo 2: 22) é justificada precisamente por causa desta estratificação clara da ação do romance.

João Tordo em *As Três Vidas* tem, tal como Afonso Cruz, marcadores claros para os quais a narrativa nos conduz. Apesar de a narrativa de Afonso Cruz ser mais comandada pela ação e decisões de personagens estranhas ao núcleo de personagens principais e em *As Três Vidas* o contrário se verificar, a narrativa de João Tordo também vai ter faróis muito marcados. Procurando que o seu arco narrativo nunca estagne, o autor lisboeta vai semeando os momentos decisivos de forma mais ou menos regular e espaçada para poder provocar picos de tensão.

Valério Romão, cuja narrativa também não tem uma tendência ascendente ou descendente clara ao longo do romance, usa um espaço como âncora. Ao contrário de João Tordo ou Afonso Cruz, cuja narrativa se vai espalhando pelos mais diversos lugares, efabulados ou reais, Valério tem na sala do hospital um núcleo, condicionando o leitor para aceitar esse espaço como farol. Ao recentrar a ação no seu espaço kafkiano, Valério Romão vai sempre centrando o leitor, gastando mais ou menos tempo "fora de água" (Anexo 1: 16)

Assim, e como podemos observar, os quatro autores têm visões muito diferentes sobre como pontuar a sua narrativa. Portela distribui-a em doses pequenas e intermitentes, Afonso Cruz escolhe os seus pontos-chave de acordo com uma estrutura tradicional, Tordo de acordo com um ritmo mais ou menos constante, e Valério Romão utiliza um referente espacial como nó central e ponto de tensão.

Inversões

Não faz sentido, n'*O Banquete*, falar-se de inversões em termos do desenrolar da ação. Antes que se pudesse atingir qualquer tipo de clímax, deixa de existir um fio narrativo. A presença da personagem "*ele*", um misto mefistofélico e faustiano, faz com que a narrativa ganhe uma tonalidade onírica e se pulverize demasiado. No entanto, enquanto temos acesso a essa continuidade, é difícil encontrar argumentos no sentido de haver algum tipo de ação ascendente, ou sequer descendente. Daí ter sido escolhido um modelo em arco para representar a estrutura narrativa enquanto ela existe.

O único autor em que existe, sim, uma inversão total da narrativa é Afonso Cruz. A partir do momento em que Isa admite a sua felicidade, renunciando também a sua perda, a ação começa a descer imediatamente. Poucas páginas depois, Mudaliar recebe a notícia de que não se poderá casar com a irmã de Elahi e a narrativa começa a cair. Este tipo de estrutura é bastante invulgar na literatura portuguesa contemporânea, até porque deixa mais ou menos implícito um final trágico previsível. Talvez por isso o leitor presuma com tanta frequência que é esse o caso em *Para Onde Vão os Guarda-Chuvas*. Situação essa que desalenta o autor, que tinha construído um final em aberto. A grande maioria do romance contemporâneo, português e não só, oferece algum tipo de equilíbrio no terceiro ato, e isso é mais difícil de conseguir com estruturas em pirâmide.

Nunca é demasiado recordar que Gustav Freytag, quando propôs a sua pirâmide, se baseou não em romances, não em prosa de ficção, mas sim em produção dramática. Tragédias, especificamente. Dos quatro livros em estudo, apenas um tem características trágicas, e esse é *Autismo*, de Valério Romão. No entanto, a sua estrutura não é uma estrutura tradicional trágica. A dimensão trágica da narrativa

apenas é revelada na última página do romance. Valério Romão explora a ambivalência do modelo em arco até ao último suspiro.

Como é visível na Fig. 3, a história de *Autismo* funciona mais em arco do que propriamente com vértices. Mais do que medir melhorias ou piorias na condição emocional das personagens, o arco de Valério Romão tem a ver com a tensão sentida pelas personagens na sala de espera. Assim, dificilmente se poderá falar de uma inversão em *Autismo*.

As Três Vidas, de João Tordo, por sua vez, aproximam-se mais da obra de Valério Romão, com arcos de personagem. Os de João Tordo, no entanto (porque são três), têm mais relação com a persecução dos seus objetivos por parte das personagens do que propriamente com tensão. Ainda que se possa comparar a demanda incessante do protagonista P para satisfazer Camila e Millhouse Pascal com a necessidade visceral de Rogério e Marta de abrir a porta e ter acesso, finalmente, ao filho.

Assim, apenas no caso de Afonso Cruz tem sentido falar-se em inversões. Aquilo que se pode referir, isso sim, é a peripécia presente no final do romance de Valério Romão, mas essa está fora do segundo ato, e por um motivo válido, a peripécia.

Poucos autores reproduzem, na literatura portuguesa contemporânea, uma estrutura em pirâmide. Os arcos, pela sua ambivalência, são mais frequentes. Ricardo Adolfo, no entanto, que já referimos com a sua obra *Mizé - Antes Galdéria que Normal e Remediada*, também faz esse livro numa estrutura tradicional. Curiosamente, com peripécia no final.

Rigor

Ao falar da estrutura do segundo ato, um dos temas que importa comparar, e que volta a recordar a citação de Hanif Kureishi do segundo capítulo, é o rigor com que é seguido um modelo estrutural ao longo do mesmo. Geralmente, e Afonso Cruz é certamente excecional nesse sentido, a literatura contemporânea vê pequenos primeiros atos, terceiros atos curtos também, e uma grande quantidade de informação, responsabilidade e artifícios estruturais a acontecer no segundo ato e nas fases de desenvolvimento da narrativa.

Patrícia Portela pensa o rigor de uma forma bastante diferente da dos seus outros três colegas. A organização rigorosa de todas as peças do seu puzzle literário consome-a, e gastou, como já foi referido anteriormente, praticamente tanto tempo a colocar todos os elementos da sua obra por ordem como a escrevê-la. *O Banquete*, e os seus fragmentos, funcionam como um *Livro do Desassossego* para o qual foi encontrada uma ordem. O rigor existe, então, para a estrutura externa do livro. Não há espaço desperdiçado, e o fio narrativo perde-se por completo nesta organização de pensamentos e ideias.

Valério Romão, pelo contrário, organiza cada um dos momentos da sua narrativa com precisão cirúrgica. A intenção de continuamente manipular o que o leitor está a sentir manifesta-se não só numa escrita sôfrega de frases curtas como também na forma como os vários momentos da narrativa, desde os mais banais aos mais crispados, se alternem, quase com um número de páginas fixo ao longo do romance.

Este rigor não é replicado por Afonso Cruz ou por João Tordo. Ligeiramente mais relaxados na forma como lidam com os faróis das suas narrativas, tanto o figueirense como o lisboeta vão deixando que os seus romances tenham momentos de acalmia e reflexão que conduzam o leitor a cada um dos momentos de maior importância na narrativa. A existência de marcas claramente definidas, de faróis a partir dos quais a ação já não pode recuar, não significa que elas estejam espaçadas com algum tipo de critério pré-definido.

Como já era por demais evidente nas análises individuais de cada uma das obras, a ideia de rigor, a própria noção, não é consensual entre os três autores. Patrícia Portela e Valério Romão, cada um à sua maneira, encontram num sublimar do rigor formal a maneira de atingir os seus objetivos. Outros autores, que já anteriormente foram associados nesta tese a Patrícia Portela, têm também uma aproximação mais rigorosa à forma, casos de Gonçalo M. Tavares ou Joana Bértholo. Afonso Cruz e João Tordo tendem a procurar uma estética mais orgânica, assim como David Machado ou José Luís Peixoto.

Terceiros atos e/ou finais

Uma coisa é muito notória após as análises realizadas às quatro obras: apenas João Tordo apresenta um final tradicional. O que Tordo faz no terceiro ato de *As Três Vidas* é rigorosamente aquilo que recomenda aos seus alunos que façam nas aulas de escrita criativa. O terceiro ato de *As Três Vidas* não é mais que um rescaldo daquilo que aconteceu no segundo, resgatando todas as personagens e dando ao leitor alguma paz de espírito, sabendo aquilo que lhes aconteceu. A "ordem" de Ricouer (1980: 38) é explanada por João Tordo, e essa é a única utilidade que o terceiro ato tem.

Todos os outros autores, no entanto, guardam algo de alguma forma impactante para o final, retirando espaço ao terceiro ato. No caso de Patrícia Portela, o terceiro ato efetivamente não existe. O fio narrativo já se perdeu, já não existe sentido em falar-se de uma estrutura. Ainda assim, o final do livro, e as suas últimas frases, são pensados para deixar uma marca indelével. Não pensando, de forma assumida, já na narrativa, Patrícia Portela pensa a estrutura e a colocação dos elementos na página da primeira à última.

Valério Romão e Afonso Cruz têm finais muito semelhantes. Ambos se prendem com a morte de uma criança, que ao longo do romance funciona como ponto de união de todas as personagens principais. Ambos os fins deixam enevoadas a dita morte, e ambos os fins reservam o seu simbolismo mais importante para a forma como as personagens sobreviventes lidam com essa morte. Afonso Cruz deixa o final em aberto e Valério Romão reserva a sua peripécia final para a última página.

José Luís Peixoto, em *Livro*, também reserva para as últimas páginas a peripécia em que revela o jogo metaliterário de que reveste o romance. Valter Hugo Mãe, em *a máquina de fazer espanhóis*, tem um final também semelhante ao de Afonso Cruz, deixando o leitor na ignorância acerca do destino final de uma personagem importante. Os autores que preferem finais capazes de apresentar uma versão clara e definida daquilo que é o mundo depois das suas personagens o abandonarem tendem a ser apenas aqueles que, como Tordo, têm apreço por uma estética realista, como David Machado ou Tiago R. Santos. Ao criar uma literatura com algum tipo de responsabilidade pela realidade, a necessidade de mostrar que a mesma ainda lá está, inalterada, torna-se importante.

Assim, podemos ver que, ao contrário daquela que é a prescrição da escrita criativa, para todos os autores menos para João Tordo, um final chocante, ou pelo menos passível de ser recordado de forma vívida pelos leitores, é uma peça importante da narrativa.

Conclusão e nota final

A pergunta de investigação desta tese prendia-se com a variedade e natureza dos modelos estruturais presentes na narrativa nova portuguesa. Através de uma análise detalhada de quatro exemplos paradigmáticos, crê-se ter deixado começado um trabalho de compreensão e mapeamento dos mesmos, assim como à exposição de algumas das tensões que poderão servir de futuro para aprofundar o estudo destas mesmas obras. São levantadas questões de influência, intenção autoral, definição genealógica, entre outras, que por si só merecem mais tempo e atenção.

Ao iniciar esta investigação, partiu-se do princípio que, sem criar tipologias que seriam necessariamente artificiais, se podiam encontrar obras dialogantes entre si, e estabelecer afinidades entre as obras em estudo e outras suas contemporâneas.

Entende-se que este objetivo foi cumprido. Existem padrões e técnicas, com assinalável variedade, que unem alguns autores e obras da mesma maneira que os afastam de outros. Ainda assim, e nunca é demais referi-lo, não é facilmente discernível na novelística portuguesa nenhuma homogeneização nem reprodução acrítica de estruturas. Existe um recuperar de conceitos clássicos, oitocentistas e outros, mas sempre através de releituras e interpretações, procurando a sua integração em estruturas contemporâneas, e sempre dentro de estéticas de autor muito próprias e particulares, como se exemplificou.

A diversidade é apanágio desta nova geração; não há uma escola nem um molde. Importa agora prosseguir este estudo, e continuar a entender os pontos de contacto e de cisão dos novos romances da literatura portuguesa, trabalho que se espera continuar a realizar no futuro.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES

335AC *Poética*. 10ª ed., Lisboa: INCM, 2010

BARCA, Antonio Jiménez

2014 “Hijos de la Revolución del 74” in http://cultura.elpais.com/cultura/2014/05/01/actualidad/1398942075_706343.html consultado a 27 de agosto de 2015

BAUMAN, Zygmunt.

2000 *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2004.

BROOKS, Peter

1984 *Reading for the Plot*. 3ª ed., Cambridge MA: Harvard University Press, 1995

CARVALHO, Mário de

2014 *Quem Disser o Contrário É Porque Tem Razão*. Lisboa: Porto Editora

CHATMAN, Seymour

1978 *Story and Discourse*. e-book. Nova Iorque: Cornell University Press: 1980

CRUZ, Afonso

2013 *Para Onde Vão os Guarda-Chuvas*. 1ª ed. Carnaxide: Editora Objectiva, 2013

DEFOE, Daniel

1724 *Roxana: The Fortunate Mistress*. Oxford: Oxford University Press: 2008

ELLISON, Ralph

1952 *Invisible Man*. Londres, Penguin Group: 2001

ENGDAHL, Horace

2014 Entrevista ao jornal *La Croix*, Paris in <http://www.la-croix.com/Culture/Livres-Idees/Livres/Horace-Engdahl-Un-prix-Nobel-doit-porter-la-force-de-l-universel-2014-10-06-1217078> consultado a 21 de setembro de 2015

FLOOD, Alison

2014 "Creative writing professor Hanif Kureishi says such courses are 'a waste of time'" in <http://www.theguardian.com/books/2014/mar/04/creative-writing-courses-waste-of-time-hanif-kureishi> consultado a 28 de agosto de 2015

FRANZEN, Jonathan

1996 “Why Bother?” in *How To Be Alone*. Londres, Fourth Estate: 2010, 55-97

FREEMAN, John
2013 “How to Read a Novelist” in <http://www.fsgworkinprogress.com/2013/05/how-to-read-a-novelist/> consultado a 27 de agosto de 2015

GENETTE, Gérard
1972 *Figures III*. e-book. Paris, Éditions du Seuil

GEORGE, João Pedro
2015 “Grávidos de Literatura” in <http://observador.pt/especiais/gravidos-de-literatura/> consultado a 26 de agosto de 2015

GIRARD, René
1961 *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque*. Paris, Éditions Bernard Grasset, 1961

GOFFMAN, Erving
1959 *The Presentation of Self in Everyday Life*; ed. ut.: *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*. Lisboa, Relógio D’Água, 1993

KNAUSGAARD, Karl Ove
2009 *Min Kamp Andre Bok*; ed. ut.: *A Man in Love, My Struggle: Book 2*. Londres, Vintage, 2013
2010 *Min Kamp Tredje Bok*; ed. ut. *Boyhood Island, My Struggle: Book 3*. Londres, Vintage, 2014

LOPES, Óscar; Saraiva, José António
1953 *História da literatura portuguesa*. 12ª ed., Porto: Porto Editora, 1982

MADEJ, Krystina
2008 “Traditional Narrative Structure” – not traditional so why the norm?. paper escrito no âmbito da NILE 2008, Narrative in Interactive Learning Environments, 2008

MAIA, Tomás
2011 “Introdução”, in AA.VV., *Persistência da Obra: Arte e Política*, org. Tomás Maia, Lisboa: Assírio e Alvim, 2011

MANCHEV, Boyan
2011 “A Persistência das Formas. Para Uma Nova Política Aistética”, in AA. VV., *Persistência da Obra: Arte e Política*, org. Tomás Maia, Lisboa: Assírio e Alvim, 2011

MAX, D.T.
2012 *Every Love Story Is a Ghost Story*. 1ª ed., Londres: Granta Publications, 2012

MITTERAND, Henri
1980 *Le Discours du Roman*. 1ª ed., Paris: Presses Universitaires de France, 1980

MURAKAMI, Haruki

198 ノルウェイの森; ed. ut.: *Norwegian Wood*. 7ª ed. Lisboa: Civilização Editora, 2008

PORTELA, Patrícia

2012 *O Banquete*. Alfragide: Editorial Caminho, 2012

QUEIRÓS, José Maria Eça de

1871 3ª Conferência: "A Literatura Nova ou O Realismo como Nova Expressão da Arte", Casino Lisbonense, 12 de Junho de 1871 (Reconstituição por António Salgado Júnior, o texto original perdeu-se) in MATOS, A. Campos (org. e coordenação), *Dicionário de Eça de Queirós*, Lisboa, Ed. Caminho, 1988: 127

REUTER, Yves

1991 *Introduction à l'Analyse du Roman*. Paris: Bordas, 1991

RICOEUR, Paul

1980 "Pour Une Théorie du Discours Narratif" in *La Narrativité*, org. Dorian Tiffeneau, Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1980: 5-68

ROMÃO, Valério

2012 *Autismo*. Lisboa: Abysmo

ROTH, Philip

2006 *Everyman*. Nova Iorque: Houghton Mifflin

SARAMAGO, José

1991 entrevista ao jornal Independente, Lisboa in http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/saramago/ter_t1.html consultado a 27 de agosto de 2015

STANZEL, F.K.

1919 *Theorie des Erzählens*; ed. ut.: *A Theory of Narrative*, 1ª ed., Cambridge: Cambridge University Press, 1986

TORDO, João

2008 *As Três Vidas*, 5ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2012

2010 *O Bom Inverno*, 4ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2011

2014 *Biografia Involuntária dos Amantes* Carnaxide, Editora Objectiva

VIEGAS, Francisco José

2014 "A Abrir" in *Revista Ler* nº 132, Lisboa, Fundação Círculo de Leitores, fevereiro de 2014: 2

WALLACE, David Foster

1988 "Fictional Futures and the Conspicuously Young" in *Both Flesh and Not*, Londres, Penguin Books, 2013: 37-72

NB: Foram ainda consultados materiais não publicados fornecidos nos cursos de escrita criativa frequentados, ministrados por João Tordo em Braga e numa summer school da Universidade de Cambridge.

Anexos

Anexo 1

Entrevista realizada com Valério Romão a 7 de abril de 2015

JZ: Eh, Pronto. A primeira coisa que me interessa e que eu te queria perguntar tem a ver com o teu percurso como escritor, mas também como leitor.

VR: Hum

JZ: Eh, que tipo de narrativas, especialmente, mas de literatura de todo o género, é que tu entras em contacto inicialmente. Como é que elas se desenvolvem, como é que passas de umas para as outras e também que outro tipo de narrativas que não estritamente literárias é que vão entrando na tua vida e como?

VR: Ok. Acho que o meu primeiro contacto com a noção de narrativa ou de história foi... O meu contacto de paixão, digamos, foi com a banda desenhada, tipo *Tio Patinhas*, *Pato Donald*, coisas da Disney, com as quais eu me familiarizava com a língua portuguesa, porque eu nasci em França.

JZ: Hum

VR: E, portanto, as minhas irmãs mandavam-me pelo correio, traziam-me de Portugal, levavam de Portugal, não é? Eh, Coisas... Banda desenhada infantil, na altura era isso, era a *Turma da Mónica*, esse tipo de coisas publicadas pela Abril Morumbi, que já nem sei se ainda existe ou se...

JZ: Já não existe.

VL: Pronto.

JZ: Pelo menos em Portugal já não existe.

VR: E esse foi o meu primeiro contacto com a noção de história no sentido de haver dois tipos, não é? Aquela que fechava em cada uma das... dos volumes da banda desenhada, não é? Tinhas um princípio, um meio e um fim, e depois tinhas aquela coisa antiga do folhetim, ou seja...

JZ: Hum

VL: Tinhas acontecimentos, episódios tipo novela. A partir dali podias seguir em jeito de registo, especialmente nos super heróis, que depois foi, realmente, uma grande paixão e que continuo a gostar ainda da BD da Marvel.

JZ: E no cinema?

VR: No cinema...

JZ: Eu refiro-me à Marvel, aos super heróis.

VR: Ah, pá, é uma desilusão quase sempre, não é? Porque as adaptações são muito fraquinhas relativamente à parte conceptual, que existe, e são muito exageradas relativamente à parte de ação, não é? Porque não se imagina alguém a fazer um Wolverine sem ser uma coisa, e que é uma personagem absolutamente magnífica, de traje e de tantos contornos diferentes, não é?

JZ: (...)

VR: Parece um puzzle difícil de juntar na mesma criatura. E no entanto eles não fazem isso porque a história é reduzida a um denominador comum perceptível pa todos, inclusivamente aqueles que não fãs, que é isso que estraga as coisas p'os fãs, não é? Tipo, “*mas eu já sei isto. Não vale a pena, e tal. É acessório.*” E depois o que aquilo em componente industrial é realmente muita porrada e muita efeito especial. O que é pena porque as histórias da... Eu até, um dia, tinha pensado fazer aqui com o João, aqui na galeria, nas quintas-feiras, de falar de coisas estranhas. Por exemplo, o Alex queria falar de música brega, eu queria falar da saga do Thanos do Desafio Infinito. Eh...

JZ: Hum. Isso era excelente. Eu vinha.

VR: Epá, e eu acho que são coisas que, conceptualmente, têm estrutura de filosofia, muitas delas, a nível... E mesmo, quer dizer, a base daquilo, no fundo, tem um bocado de tragédia grega, não é? A pessoa tem... Aquele aspeto de te encontrar personagens que, nas suas funções, são absolutamente radicais, e que desencadeiam, pela forma como têm estruturado os seus poderes e a sua vida, ações que depois vão... Que eles não conseguem controlar, e que depois vão acabar por traí-los e que toda a gente tá a ver qual era o desfecho, menos eles.

JZ: Sim Sim

VR: Aquilo tem um bocado essa estrutura de tragédia. Portanto, são coisas que eu ainda acho super interessantes, eh, agora menos porque também a qualidade tem vindo a diminuir, não é? Havia...

JZ: Radicalmente. Desde o cinquenta e dois a DC morreu.

VR: Havia gajos extraordinários. O Frank Miller, não sei se ele continua a escrever.

JZ: Mas mal.

VR: Pior do que escrevia

JZ: Hum

VR: E claro, depois a literatura foi um bocado... Teve um bocado começo... Tinha um bocado a ver com essa faceta de science fiction.

JZ: Hum

VR: Portanto, comecei a ler livros de ficção científica.

JZ: Ok.

VR: Uma coleção distribuída pela... Eu ainda a tenho lá em casa... Uma coleção distribuída pela, como é que aquilo se chamava... pelo Círculo de Leitores. Eles tinham uma coleção de ficção científica. Eh, e só depois, paulatinamente, é que passei para literatura convencional, digamos.

JZ: Hum. Mas dentro desta literatura de género, e eu sei que a banda desenhada não é propriamente uma literatura de género, mas enfim... Eh, Estas questões literárias, como o conteúdo filosófico, sei lá, esta questão do Wolverine como um herói trágico, etc... tu não tendo ainda lido os clássicos, já era o tipo de coisa que te ocupava ou...

VR: Quer dizer... Sim. Havia muitas BD's cujo início, até a nível gráfico era tipo um... Tinhas as tiras, depois dentro das tiras tinhas os quadrados, e muitos deles não tinham ação no princípio. Eram quadrados pretos ou paisagens.

JZ: Sim sim sim

VR: Filmagem (...)

JZ: Tás-me a fazer lembrar o *Watchman* agora

VR: Sim. Tens a filmar, não é?_Tens um plano e depois tens uma voz off...

JZ: Hum

VR: No fundo, que funciona como uma voz off, os pensamentos de alguém. E eu a pensar “*Pá, isto é muito engraçado*” porque tu podes aqui aceder à cabeça de alguém e a outra personagem que entra depois em conflito ou em confronto ou em diálogo com aquela, não sabe que nós sabemos disso, ou seja...

JZ: Hum

VR: Há ali uma noção de onisciência da coisa, de o que é que tu podias fazer, como é que tu podias brincar... No cinema é diferente, não é? Tu pões uma voz off e fica um bocado, a não ser que seja uma coisa muita boa, fica um bocado brega. Eh, normalmente tens que filmar uma ação. Na literatura, tu podes pôr a cabeça de uma pessoa como centro da ação e não precisas de mexê-la muito.

JZ: Sim sim

VR: E interessava-me essas, quer dizer, esses mecanismos, no fundo.

JZ: Hum. Eh, Ok. E a literatura mais...

VR: Eh, a literatura começou...

JZ: Mais tradicional, claro.

VR: Mais tradicional. Acho que comecei a ler uns poemas do Nietzsche

JZ: Hum. Bolas, começaste logo com Nietzsche. Isso não é fácil.

VR: E depois... Sim, epá, foi mais ou menos o que determinou depois a minha escolha de ir pa filosofia, completamente enganado pensando que Nietzsche era uma coisa e depois vim a descobrir que afinal era outra, mas acho que é o normal.

JZ: Acho que sim. Eu ainda não decidi o que é que ele é.

VR: Nietzsche é um gajo muito dado a muitas interpretações e qualquer um pode-se aproveitar dele mais ou menos como quiser.

JZ E o Nietzsche num livro é uma coisa e no outro livro é outra

VR: Serve p'ra a esquerda ou pa direita

JZ: Com muita facilidade

VR: Com muita facilidade. E ele próprio contradiz-se com bastante elegância. Não se importa nada com isso.

JZ: (Risos)´

VR: E depois comecei, depois de Nietzsche, a seguiu-se... Abriu-se o caminho para o Schopenhauer, porque ele achava... Dizia que era mestre dele, o primeiro mestre dele, não é?

JZ: Hum

VR: A *Quadrupla Raiz do Princípio Suficiente*, que é uma seca monumental. E Schopen era um gajo absolutamente horrendo de se ler.

JZ: Hum

VR: Porque é um alemão... E eu não leio em alemão, mas aquilo traduzido notava-se que devia ter um alemão super...

JZ: Abstruso.

VR: É, eh... Particular, idiossincrático mesmo dele, como ego que ele tinha. E era horrível de se ler, para além de ter umas ideias também absolutamente... Como é que eu hei de dizer? No século XX, não é? Um gajo lê as coisas que ele escreve sobre as mulheres e fica um bocado “*Wow, eh...*”

JZ: Sim, ia dizer qualquer coisa...

VR: Se a minha mãe sabe que eu tou a ler este gajo...

JZ: O Andrès Neuman tem um livro em que põe uma personagem a insultar o Schopenhauer por isso, por causa das questões das mulheres.

VR: Pois. Pois, pois. E depois disso passei para, também por recomendação do Nietzsche, passei para os russos. Os Dostóievskis, os Tolstois, eh, o Gogol, eh, pá, e depois a partir daí já nem sei. A porta abre-se muito rapidamente e depois já nem consegues...

JZ: Só um aparte para te dizer que esta é a minha última entrevista e os únicos autores que são consensuais são os russos.

VR: Sim, acredito...

JZ: Os únicos. Tolstoi e Dostóievski são os únicos nomes que aparecem em todas as entrevistas.

VR: Cortázar também não?

JZ: Não. O Afonso Cruz não me falou do Cortázar e o Tordo também não. Patrícia sim.

VR: Cortázar foi uma influência mais tardia a nível do conto, sobretudo...

JZ: Hum

VR: De como é que se escreve um conto e como é que se escreve um conto sobre um detalhe, tipo o “Mergulho em Profundidade”, “*Agora vou-te descrever como é que uma gaja morre a tentar despir a camisola*” e tu “*nããã, não consegues*”. Pumba, e eu faço.

JZ: (Risos)

VR: Pá, e realmente é... Dentro do conto é... Se não é o melhor, tá no pódio, certamente.

JZ: Hum

VR: Top five pa mim.

JZ: Ok. Em que ponto é que, ou melhor, a partir de que ponto, aliás, é que comesas a ler como escritor, ou seja, a ter esse tipo de raciocínio “*Vamos ver como é que tu fazes isto.*”

VR: Mais tarde, bastante mais tarde. Eh, aquilo que eu tinha enquanto criança, adolescente e jovem adulto eram umas noções incipientes acerca da narrativa, da... Agora tenho muito mais dispositivos concetuais porque tu lês muito mais e porque comesas, quando escreves também, a perceber o subtexto e até como é que evitas certas armadilhas ou como é que ele evitou, como é que não evitou certas armadilhas. Eu sou paranoico com as relativas, com os “que”

JZ: Hum

VR: Eh pá, e tirar o “que”... Muitas vezes tens que pôr um gerúndio, que não fica muito bem, tens às vezes um infinitivo e tu percebes, por exemplo, o Saramago é perito nisso. É raro encontrares um “que” num livro do Saramago porque ele é de uma elegância absolutamente extraordinária a compor uma frase. Acho que é um equilibrista nato. E tu comesas a perceber isso, tipo, “pá, este gajo...” Ou comesas a ficar espantado, pá, nem percebes “Mas como é que este gajo tem aqui três ou quatro “ques”? Como é que ele se lembrou dos advérbios de modo? Como é que ele faz esta sequência musical sem que precise de pontuar e dizer-te ‘Olha, aqui é um discurso direto’?”

JZ: Hum

VR: Tudo isso acontece já quando começo a escrever. Pá, e quando começo a escrever coisas mais... Contos, eh...

JZ: Isto é mais ou menos...

VR: Eu diria que dois mil... Pá, volta de mil novecentos e noventa e nove, dois mil. Depois tive muito tempo sem escrever, pá, e depois quando voltei com o *Autismo* e com a *Joana* e ficou mais...

JZ: O *Autismo* foi a primeira coisa que tu fizeste com a intenção de fazer algo mais sério.

VR: Sim. Tinha escrito um romance anterior a esse mas que não existe e eu renego.

JZ: Hum

VR: E o *Autismo* foi...

JZ: Não chegaste a tentar publicá-lo.

VR: Não, tá publicado, só que...

JZ: ‘Tá publicado?

VR: ‘Tá, ‘tá, mas...

JZ: Tás a ver, nem sabia.

VR: Se tu fores busca-lo, desamigo-te do facebook

JZ: (Risos) Não, não

VR: Ai de ti, nunca mais te falo

JZ: Sim sim sim. Não, o Afonso Cruz tem uma relação parecida com o primeiro dele, eh, por isso...

VR: Pois. E...

JZ: Como é que se chama? Desculpa, só pa...

VR: Oh pá, não me (...).

JZ: Não queres falar sobre isso. (Risos) Ok...

VR: Já tou a sentir brotoeja

JZ: (Risos) Esquece, então, eh...

VR: Não, este realmente, o que eu considero o meu primeiro romance é o *Autismo*. E mesmo agora já mudava muita coisa a nível estilístico. A nível de forma... A nível de conteúdo não, mas a nível de forma já mudava algumas coisas.

JZ: Hum

VR: Não na estrutura, mas na estrutura das frases.

JZ: Tavas a falar do Saramago há pouco. Até que ponto é que o Saramago é importante?

VR: É muito importante a nível... Aquilo que eu te tava a dizer dele, elegância e da musicalidade.

JZ: Hum

VR: É quase impossível encontrar quebras de ritmo naquelas frases que tu dizes “*Vou ficar sem sopro*” ou aquelas frases que tu dizes “partiu aqui mal”

JZ: Porque tu tens frases, e por acaso é pena eu não ter trazido o meu *Da Família*, porque eu tenho essa frase marcada, que tens, são quase um parágrafo inteiro só separado por vírgulas, mas que a frase tem um... (Estala os dedos)

VR: É isso que eu tento

JZ: Pois

VR: Isso é uma coisa que para mim é fundamental: Partir muito pouco a fra...
Depende muito do ritmo que eu queira dar.

JZ: Hum

VR: Por exemplo, no *Autismo* são frases mais curtas...

JZ: Mais escurteiras

VR: E muito mais escurteiras porque não têm um ritmo alucinante d’*O da Joana*, que é uma coisa, é uma experiência que se passa em sete horas e tu tens que tar agarrado ali do principio ao fim senão o livro não funciona.

JZ: Sim sim

VR: Se tu saís da cabeça dela já não voltas, provavelmente. Ou tens aquela paragem a meio que tens o sonho não é? Depois deriva para a realidade, não é? Ela acorda. Se tu saíres aí, ok, voltas. Se tu saíres depois um bocado mais à frente já é mais complicado. Tens que voltar a entrar e... Porque é um experiência, é mesmo uma experiência. Eu queria que aquilo fosse um jorro, um jorro.

JZ: Ok.

VR: E a melhor forma, para mim, de traduzir essa experiência é não te deixar parar. E pa não te deixar parar, eu não posso parar também. Ou seja, eu tenho que dar imagens que se constroem dentro dos parágrafos, tenho que dar parágrafos grandes, tenho que dar muito pouca pontuação, mesmo a nível de vírgulas, ter só ritmos e mús... Tentar que a música siga a cadência rítmica da leitura pra continuares sempre a ler, a ler, a ler.

JZ: Hum

VR: E depois tenho que dar, quando páro o parágrafo, tenho que fechar uma ideia mas deixar a ponta de outra a descoberto para tu teres a tentação de seguir, não é? De passar aquilo pa um final.

JZ: Hum, sim

VR: E esse é... Pronto, e isso é Saramago, isso é Saramago. É uma dívida de gratidão que eu tenho para com o Saramago.

JZ: A seguinte coisa que eu te ia perguntar. Esse tipo de dívidas, ou seja, as influências que tu sentes, independentemente de quais são os livros de que gostas ou de quais são aqueles que com que te formaste, quais são os autores que tu sentes que têm uma presença?

VR: Digamos que eu tenho um bocado do Cortázar, tenho um bocado do Saramago, tenho um bocado do Lobo Antunes, eh...

JZ: Não serás...

VR; Esses acho que são óbvios, acho eu, mesmo o Lobo Antunes apanha-se...

JZ: É o Saramago e o Lobo Antunes (...)... Mas o Cortázar não tinha pensado nisso.

VR: Mas é engraçado eh... O Cortázar tem mais a ver com a estrutura do conto, não tanto com a narrativa

JZ: Ok

VR: A estrutura do conto a nível do absurdo, a nível do... Eu vou-te mostrar como é que se quebra uma regra e quebrando só uma, tudo o resto tem que manter uma coerência lógica.

JZ: Hum

VR: Porque se não o absurdo não funciona.

JZ: Hum. Exatamente

VR: No absurdo quebra-se só uma regra, tudo o resto tem que manter... Por exemplo, o pai que... O avô que tinha guelras. A partir do momento em que a suspensão da descrença relativamente a isso funciona, tudo o resto

JZ: Se tiveres...

VR: Tem que haver coerência, tem que agir de acordo com essa quebra.

JZ: Exatamente

VR: E o Cortázar, e o Gogol, e o Buzzati, e o Kafka... A cena linda do Kafka é que ele acorda transformado num inseto, não é? N'A *Metamorfose* e tudo o resto mantém coerência. Porque ele...

JZ: Exatamente. É o que (tavas a) explicar

VR: *“Pá, como é que eu vou sair de casa, como é que eu me vou vestir, como é que eu vou trabalhar, o que é...”* etc, etc,etc.

JZ: Hum

VR: E isso, eu tenho isso dessa escola do absurdo, que é uma escola que me encanta porque tem a ver com uma conceção filosófica de “a partir do momento em que tu quebras uma regra, tás pô-la à mostra”, ou seja, tás a revelar qualquer coisa que estava escondido.

JZ: Hum

VR: Como o Gogol faz quando o nariz se separa e tu... A regra é narizes que não se separam.

JZ: (Isso só aconteceu (...)) Sim sim sim sim

VR: E que não têm identidades próprias. Cada identidade é única, indivisível, etc. O teu corpo quando o separas não é uma estrela do mar que venha dali outra. Portanto, não é assim que a gente faz ... Não é por patogénese que a gente faz a multiplicação das identidades ou a divisão. E eu acho isso, pá, fascinante, poder desocultar coisas. O meu território é o da desocultação.

JZ: Sim

VR: E nesse sentido, o absurdo tem uma ligação muito profunda comigo, até porque o absurdo tem aquela vantagem de poderes entrar no carrossel, ficas tonto, é uma espécie de carrossel em que ficas tonto, mas as coisas não perdem o sentido.

JZ: Sim sim

VR: E isso é...

JZ: E se perderem não tem interesse nenhum.

VR: Não. Há diferença entre o absurdo e a escrita meramente...

JZ: E o (...) (Risos)

VR: Sim, por exemplo

JZ: Eh, Ok, eh...

VR: Os surrealistas são um mau absurdo.

JZ: Os surrealistas não são coisa nenhuma. Eh, mudando então um bocadinho de assunto, qual é a tua relação com o mercado livreiro? Não só o mercado, como todo o sistema literário, com as revistas, as editoras, as apresentações, as coisas...

VR: Epá, a minha relação, até agora, tem sido porreira. Eu tenho uma espécie de máxima interior, que não é nenhum segredo, é não levar isto demasiado a sério.

JZ: Hum

VR: Porque eu tenho o meu trabalho.

JZ: Sim sim sim

VR: Porque eu às vezes vejo coisas tipo a batalha ou a digladição da escola das poéticas contemporâneas, pá, e dá-me vontade de rir porque, epá, se vocês tivessem... Repara, o absurdo da nossa poesia contemporânea é que muita dela é muito boa mas a maior parte, mesmo a que é muito boa, está alavancada em experiências muito pouco profundas. Nós não passámos pela guerra, não passámos pela fome, passámos pela... Nascemos depois do 25 de Abril, eh, uma vida super... O nosso medo ou as nossas tragédias são muito difusas. É o tédio, é a falta de uma espécie de rumo global que ordena um bocado as coisas, é tudo isso, transmitido dentro ou posto dentro da poesia parece aquelas salas de hospitais onde cada um se queixa daquilo que tá a sentir, mas que ninguém se tá a ouvir.

JZ: Sim sim sim

VR; E não... Pá, e isto é um bocado a experiência que eu tenho de pensar o mercado ou a literatura ou o que estavas a dizer, o espaço onde acontece o livro depois de ser escrito, a minha experiência é que não é mesmo para levar muito a sério.

JZ: Hum

VR: Aquela coisa... Porque depois há aquelas pessoas que dizem frases grandiloquentes e que ficam e que são uma espécie de chavão, e tu ficas a pensar assim *“Pá, mas tu não tens filhos, não tens problemas, não tens contas por pagar ou que tar a...”* Faz-me pensar naquelas pessoas que chegam a uma certa idade e apaixonam-se pelo caniche porque não têm mais nada, percebes? Transformam aquilo num objeto de absoluta devoção porque estão dentro de um sistema onde não acontece mais nada. Porque a rota dos livros depois neste caso, não é? Da feira de

não-sei-quê, depois do certame de não-sei-que-mais, depois da residência de não... É uma coisa muito fechada. Acabas por ver sempre as mesmas pessoas, de vez em quando entra alguém, de vez em quando morre alguém, mas é uma coisa assim mais ou menos hermético. Os leitores participam de uma forma muito esporádica e de uma forma muito condicionada. É uma sessão de autógrafo, é uma pergunta... Normalmente não são perguntas. “*É, eu tenho uma coisa pa dizer mas não é uma pergunta*” E um gajo fica “*Foda-se, dez minutos*”

JZ: (Risos)

VR: É outra... É um clássico

JZ: Eu sei.

VR: E, epá...

JZ: Eu costume tar no público.

VR: Sim, mas quer dizer, há estar no público e estar no público.

JZ: Sim sim sim

JZ: Não, mas é engraçado. Eu sei do que estás a falar, Eu conheço.

VR; “*Eu só tenho uma coisa pa mentire*”

JZ: Eu estive nas Correntes no ano em que tu estiveste nas Correntes (Risos)

VR: Mas é que depois “*Algum comentário?*” “*Aqui.*”

JZ: (Risos)

VR: Não percebi! A qual das ideias?

JZ: Exato!

VR: O gajo devia tar a apontar pa duzentas ideias, pá. É pesado. E com a parte de mercado propriamente dito, portanto, ganhar dinheiro e não-sei-quê, pá, não me desagradaria porque não vivo propriamente uma vida desafoçada nem pouco mais ou menos. Tenho um filho que tem necessidades especiais e que... Para o qual eu acho que vou deixar tudo o que... Acho não, vou deixar todo o dinheiro que puder materializar com os livros, que é um esturrado entretanto, não é?

JZ: Hum

VR: Mas os direitos hão de ser dele, para ele ter algum conforto. Mas não tenho uma relação também muito séria com isso. Às vezes culpo-me não ter uma relação mais séria com isso, não ver mais a oportunidade financeira e às vezes acho que é bom, portanto não sei...

JZ: Mas então não sentes que essas preocupações extra livro, e não digo só dinheiro, digo tudo. Digo que tu tás inserido numa comunidade literária aqui em Lisboa que tem as suas especificidades, etc, não influencia o teu processo criativo.

VR: Eh, eu afasto o mais possível a ideia de que possam influenciar no sentido terminal. Claro que influenciam de formas que eu próprio devo estar alheio a elas. Contaminam-me, certamente, mas não vejo uma coisa que eu possa dizer “*Não, isto é um peso decisivo, que se eu tirar este parágrafo ganho seiscentos leitores ou perco duzentos leitores*”. Não, isso não.

JZ: Hum. Ma... Sim

VR: Eu não tratar esses temas, quer dizer, depois há aquelas chatices que é normal, não é? Tipo “*É o escritor dos hospitais*” ou “*O escritor dos casos difíceis*” ou “*o escritor...*” Pá, mas isso pa mim não... Quer dizer, o que é que eu posso dizer...

JZ: Tu és o escritor da dor.

VR: (Risos) O que é que eu posso dizer relativamente a isso? O mesmo que disse a uma rapariga há pouco tempo, não é? Isto é uma coisa tão tépida que uma pessoa se tiver um bocadinho mais quente já tá on fire

JZ: (Risos)

VR: É assim que eu vejo a coisa, não é? Mas pronto, epá, tu não determinas a receção das pessoas (...). E se tentas determiná-la é uma parvoíce. E depois agradar a toda a gente não é uma coisa que esteja no âmbito das minhas decisões relativamente ao futuro.

JZ: Hum. Ok. Em termos daquilo que é a estruturação das tuas narrativas em geral. Já me falaste da influência do Cortázar, da forma como pensas a história curta da mesma forma que sentes que ele pensava a dele.

VR: Hum

JZ: Eh, que mais é que me acrescentas em relação a isso? Nomeadamente...

VR: Eh, em todos os meus livros, todas as minhas histórias têm que ter, ou gostava que eles tivessem um final que possa ser gratificante pó leitor a nível de surpresa.

JZ: Hum

VR: Uma coisa hitchcockiana, digamos, uma peripécia. “*Não tava à espera desta.*”

JZ: Hum

VR: E isso acho que é uma coisa...

JZ: E acho que é verdade

VR: É uma coisa que eu gostava de manter. Gosto da noção de surpresa, de poderes ser surpreendido, agarrado por aquele instante final, e que tu dizes “*Fogo! Não estava à espera disto!*”

JZ: Então quando tu comesças a escrever uma peça já conheces o fim?

VR: Não. Não. Muito raramente. Posso conhecer formalmente, percebes?

JZ: Sim

VR: Ele morre.

JZ: (Risos) Ele morre. Exato.

VR: Agora como... Essa é a parte interessante.

JZ: Ok. Como é que isso...

VR: Eu sei como é que vai acabar este livro que tou agora a escrever. Mas sei o final cronológico, digamos, eu tenho uma ideia do último plano, mas depois falta-me toda a sequência interior, que é a mais interessante.

JZ: Hum. Eh, ok. Então o que é que tu antes de te sentares pa escrever as primeiras linhas, o que é que tu já sabes sobre uma determinada peça, quais são as tuas prioridades?

VR: Epá eu... No caso do *Autismo* não sabia nada. Escrevi aquele primeiro capítulo...

JZ: Hum

VR: Aquele do velhote que vai à caça dos pombos e que tá depois a ler um jornal e umas merdas, eh, e era pa ser um conto.

JZ: Hum

VR: Quando cheguei ao final daquilo “*Não, já se via...*”

JZ: Então não era pa ser sobre...

VR: Não. Quando cheguei ao fim desse conto, digamos, quase ao fim, percebi “*Epá, isto é um livro*”

JZ: Hum

VR: E vai-se chamar *Autismo* e é sobre o autismo e tem aproximadamente cento e oitenta páginas, cento e noventa. Portanto, foi assim um momento de clarividência e a partir daí saiu muito depressa.

JZ: Hum

VR: A Joana já sabia exatamente o que ia escrever. Não sabia como começar nem como acabar.

JZ: Sim

VR: O começo foi um bocado de surpresa.

JZ: A Joana tem uma estrutura um bocadinho diferente da do,,,

VR: Eu gosto que todos os meus livros tenham estruturas diferentes porque acho que o livro tem de se adequar à história, e não o contrário.

JZ: Naturalmente

VR: E passei algum tempo a não escrever o *Alzheimer*, comecei há pouco tempo, porque não sabia como é que era a forma do *Alzheimer*, deste livro, o título é provisório. Mas não sabia como é que ia estruturá-lo, capítulo a capítulo ou parágrafo a parágrafo, como é que saltam as ideias, as personagens, os narradores... O que é que vai acontecer? Quem narra? Há um? Há mais? Sou eu? Quando começou a fazer sentido na minha cabeça, comecei a desenhá-lo lentamente e já tenho uma ideia muito mais... Mas também não gosto de saber o final, também gosto de ser surpreendido. O final da Joana aparec... Tava encravado há p'ái dois meses, há p'ái dois ou três meses, faltavam-me dez páginas pa acabar o livro, eh, e costumava ir correr à volta de uma igreja nos Olivais, no tempo em que eu ainda corria.

JZ: (Risos)

VR: Costumava ir correr à volta de uma igreja e de repente apareceu-me aquela imagem, “*Ok, é isto, afinal.*” Que é ao mesmo tempo surpreendente

JZ: Hum

VR: E ao mesmo tempo violento, muito violento.

JZ: Fazes algum tipo de planificação no papel?

VR: Não

JZ: Nada? Ok ok. E... Ok. Falando agora do *Autismo* em específico, que é, no fundo é o livro que eu vou tratar. Eh, como é que tu lidas... Ou sim, aliás, como é que tu pensas a linearidade desta ação? Porque a ação não é linear. Tem momentos em que volta pa trás, momentos em que anda pa frente. Como é que...

VR: A estrutura, pa mim, é relativamente fácil, foi relativamente fácil de desenvolver a nível mental. Tu tinhas que ter um espaço kafkiano, que é a sala de espera...

JZ: Hum, exatamente

VR: E intercalá-lo com fôlegos de respiração, de acontecimentos laterais, anteriores, e, porventura, posteriores. Não tem, por acaso, nenhum acontecimento posterior, mas poderia ter. Mas o que acontece é que tens esse espaço em que manténs uma tensão e depois tens outros de descompressão, e é uma espécie de mergulho e descompressão,

mergulho e descompressão, mergulho e descompressão. Para não te fartares, aquilo não se podia prolongar muito mais, o espaço da sala de espera.

JZ: Sim

VR: Eu tive ali um ponto em que pensei “*Isto mais um bocadinho e já não passamos pó capítulo cinco porque as pessoas fartam-se*” e, pá, acho que andei ali no limite e eu pensei...

JZ: Isso é interessante, o que acabas de dizer. Então a figura do leitor...

VR: Sim, a figura do leitor tá sempre presente. Eu tou a pensar se ele... Mas é um leitor que ao mesmo tempo sou eu.

JZ: Claro, sim

VR: Se eu me fartaria a ler aquilo ou se aquilo já não tá a ser demasiado ou se não é uma questão de... Se eu não estou a gostar, ele também não vai gostar. Ponto. EU identifico os valores, não vou conseguir pensar de outra forma.

JZ: Então essa função da literatura como entretenimento, para ti, existe.

VR: Eh, em que sentido?

JZ: Nesse sentido de que se um leitor se aborrecer, independentemente de estar a tirar outras coisas, a obra está a falhar.

VR: Em que eu me entretenho... Eh, neste contexto específico da sala de espera, há um dispositivo técnico para manteres uma coisa que podia acabar muito mais depressa, não é?

JZ: Hum

VR: Porque todo aquele processo podia ser muito mais rápido a nível de ter o código ou não, etc.

JZ: Sim sim sim sim

VR: Eh, e como dispositivo...

JZ: Não, e há as outras personagens que interagem...

VR: E como dispositivo, o que me interessa tecnicamente é se aquilo falhou ou não.

JZ: Hum

VR: Se aquilo falhou, falha pó leitor, mas não é uma questão de entretenimento, é o livro que falha.

JZ: Hum

VR: Não vejo isso como uma questão de entretenimento, vejo isso como um dispositivo arquitetónico que se falhar dois ou três postos ou pilares ou estruturas,

tudo o resto vai abaixo, e é isso que eu não quero que aconteça. Claro que estou a pensar no leitor

JZ: Hum

VR: Mas não no leitor tipo “*Eu tenho que te agradar*”. Eu tou a pensar no livro que tem que tar bem feito pa chegar às mãos dele como um objeto que possa ser desfrutado, como a mim o gostaria que acontecesse.

JZ: Hum

VR: Não sei se é uma resposta adequada ou se...

JZ: Dá, certamente. Eh, ainda em relação ao *Autismo*, como é que tu, aliás, porque é que tu usas os vários narradores?

VR: Não sei. Essa é a verdade, não sei.

JZ: Não foi uma decisão consciente? Foi...

VR: Não, porque dei conta disso quando já estava a meio do livro.

JZ: Hum

VR: Que havia duas vozes.

JZ: Havia duas? Exato.

VR: E não sei.

JZ: Não havia uma intenção, não foi um plano.

VR: Não.

JZ: Ok. Eh, o *Autismo* é, provavelmente, o mais parecido que tu tens com um romance tradicional.

VR: Sim

JZ: O formato do romance tradicional interessa-te?

VR: Não. A Joana já é (...)

JZ: Já é completamente diferente

VR: E o *Alzheimer* também será bastante diferente, não sendo inovador, porque é crescentemente difícil ser inovador, não é? Já dizia o GNR “*Não se pode ser moderno sempre*”. Eh, mas acho que vai ter uma estrutura muito mais desarticulada e muito mais a nível de constelação do que propriamente aquela estrutura polar à volta do qual gravitas muito bem porque tens ali o caldinho todo feito pa ti, não é?

JZ: Hum

VR: Vem de trás p’a frente, tens aquela articulação com a sala de espera, depois é só meter as fatias pelo meio.

JZ: Sim

VR: É uma (...) grande

JZ: (Risos) Mas existe no *Autismo* uma preocupação muito grande, pelo menos eu sinto, em contar aquela história.

VR: Sim, porque é uma história com um registo... Uma forte componente pessoal e portanto tentas que não te escape nenhum detalhe porque tu sabes que o leitor não sabe qual é a parte ficcional, qual é a parte real, e então tu tentas que não te falhe nenhum detalhe real. E depois tens miríades de detalhes ficcionais que podes misturar, então acabas por produzir muita coisa.

JZ: Hum

VR: Eu tenho essa sensação. Quando tu tens uma história (puramente) ficcional só tens esta parte para manejar, não é? Tens esta caixa de ferramenta. Quando tu tens coisas da vida real, tens duas caixas e tentas aproveitá-las as duas.

JZ: Quão importante é contar uma história?

VR: Para mim é muito importante, eh, para mim é muito importante e tão mais... Acho que muita da rejeição que se sente pela literatura tem a ver um bocado com algumas tentativas de desconstrução como aconteceu... Que na literatura é tardio, como aconteceu na pintura com muito mais antecedência, não é? Da pictórica para o abstrato e depois para pulverização em cinquenta mil coisas, que vão desde a instalação às artes plásticas, muito mais...

JZ: Hum

VR: desconstruídas e, por sua vez, muito mais afastadas do público. Apesar de haver muito público, é um público completamente, a maior parte das vezes, completamente deseducado relativamente àquilo que vai ver, ou seja, não é um público pós romancistas russos. Não é o mesmo público. É um público de consumo, de muita moda, de...

JZ: Sim sim sim

VR: As obras de arte vão pelo... (...) ficam impressionadas porque aquilo vale quinze milhões e as pessoas ficam impressionadas pela qualidade inerente da obra porque isso também é muito difícil de discutir. E os críticos aí têm uma culpa decisiva...

JZ: Mas eu acho que essa pulverização faz também com que os críticos tenham alguma dificuldade em...

VR: Sim, mas também não se querem impor, ou seja, não querem comprar guerras porque também têm o trabalho deles, portanto aquilo tudo depois é uma bola de neve,

não é? É que é muito difícil, acho eu, escapar quando a tua vida tá só naquele ponto e tens que fazer dinheiro e viver daquilo.

JZ: Sim sim

VR: Eh pá, não há Susan Sontag's agora, não é? Que era uma gaja que, ainda assim, tinha uma visão muito alargada da coisa e que conseguia pôr alguma ordem para que tu percebesses o que é que se tava a passar, que é assim a função do (...), devolver a compreensão da obra quando esta falha. Quando há um gap entre... Ou seja pela chegada tardia ou seja pela chegada muito recente da obra, não é? Do... O Caravaggio só foi compreendido em mil novecentos e troca o passo, cento e qualquer coisa.

JZ: Sim sim

VR: E é incrível como é que passa despercebido em quase toda a história da pintura.

JZ: Sentes que fazes parte de uma geração?

VR: Sinto que faço parte de uma geração muito talentosa. Pá, o Gonçalo acho que é um talento ímpar. Eh, não quero nomear, depois vão ficar pessoas de fora. É chato.

JZ: Isso não é importante. Claro.

VR: E o Gonçalo é unânime, portanto também ninguém se chateia se eu nomear o Gonçalo.

JZ: Sim sim sim. Não, de certeza. O meu orientador vai gostar muito. Eh, mas então sentes, efetivamente, que isto é um momento...

VR: Eu acho que é um momento interessante da literatura portuguesa, até porque nós tivemos um... Acho que saltámos uma geração, não é? De Cardoso Pires, Lobo Antunes, Saramagos, etc, passámos uma geração e agora voltou a aparecer, eh, coisas com mais qualidade. Sem desprestígio para a geração anterior, mas a verdade é que passou um bocado ao lado.

JZ: Porquê?

VR: Não sei.

JZ: Sentes que tinha... Que é estético ou que é pura e simplesmente uma questão de qualidade?

VR: Eu acho que é simplesmente uma questão de qualidade.

JZ: Hum

VR: Pá, tu tens a Canteira dos futebolistas lá em cima ...

JZ: (Risos) Exatamente!

VR: Tens a geração de ouro e depois tens duas...

JZ: Como é que sentes, aliás, vou-te dizer uma coisa e ver o que é que achas em relação a isso. É o facto de, hoje em dia, os escritores mais importantes e com mais peso na cena literária a todos os níveis que consigas pensar, tanto a nível público, como de prémios, como de crítica, como de todos, são romancistas e não poetas.

VR: Bem, a poesia tem o duplo problema de ser uma arte para a qual se tem uma educação muito mais pesada do que pró romance e um conhecimento muito mais profundo “*de onde é que este rapaz vem e pra onde é que ele vai*”, e isso envolve muita leitura, muito... Uma leitura e uma paixão complicadas

JZ: Hum

VR: E porque sofre. Por outro lado desse problema de inexistência, muitas vezes, de experiências, que acaba por transformar a poesia num complexo e muito bem articulado a nível rítmico e a nível de imagens, mas num jogo sobre... É uma alquimia do nada. É música, são imagens, mas depois tu dizes “*Qual é o nó deste poema? Qual é... Eu vou decorar isto... Pá, isto muda a minha vida? Não.*” Apesar de ser uma coisa espantosa a nível técnico, digamos.

JZ: Hum,

VR: E a nível musical, mesmo. Acho que tamos do lado de grandes instrumentistas a quem lhes falta... Pá, partir uma perna, pffff, sucumbir várias vezes.

JZ: Hum

VR: E depois tem o problema, um livro, mesmo que tenha falhado no aspeto da experiência, ainda é um objeto de entretenimento e uma poesia não é, não te entreténs com a poesia como te entreténs com um livro. O livro tem aquela história, conta-te, com melhor ou pior grau de sucesso, mas ainda assim é uma história. Uma poesia não... Tu falhas um verso e já não lês o poema, e talvez já não lês o poeta.

JZ: Hum

VR: O grau, a margem de monogratia com um romance é muito maior, podes falhar um capítulo.

JZ: Qual é o futuro, agora depois de acabares este ciclo dos três livros?

VR: Queria descansar um bocado.

JZ: Querias descansar um bocado?

VR: Descansar no sentido de, epá, estudar, voltar a ler com mais assiduidade, eh, sair com amigos, fazer coisas que me apeteçam e não coisas que... Não é que não me apeteça escrever. Apetece-me muito escrever, mas preciso de sair um bocado do serviço... Epá, descansar mesmo. Estou cansado.

JZ: Ok.

VR: Porque escrever envolve não só a escrita, envolve também os festivais, as coi... As entrevistas, as solicitações, eh, tudo o que está à volta disso, não é? E preciso de tempo, além disso, pa poder ter mais vida pa escrever.

JZ: Achas que os escritores que são profissionalizados e que vivem disto...

VR: Acho que é um disparate escrever um livro por ano, acho um disparate. Pá, eu contra mim falo porque escrevi cinco livros, ou pelo menos publiquei cinco livros em três anos. Mas acho que é um disparate, quer dizer, eh, algum... As *Facas* já tavam escritas, a *Mala* também, escrevi o *Autismo...*

JZ: Isso são livros muito pequenos. Diga-se em abono da verdade, são...

VR: Sim, são coisas...

JZ: Não são propriamente romances com tantas páginas

VR: Não não, nem era capaz de escrever um... Para mim é inconcebível, quanto mais pequeno melhor, a minha ideia é reduzir a um... É ter a mesma qualidade numa coisa mais curta. Nem gosto de escrever grandes...

JZ: Não te imaginas, então?

VR: Pá, assim tipo *Um Homem sem Qualidades* nego.

JZ: Há de ser (...), mas isso também é todo um outro nível de volume (Risos).

VR: Outra vida, isso é outra vida. Isso é outra pessoa.

JZ: Então sentes que todo o este circo, chamemos-lhe assim, que existe à volta de alguns dos escritores literários mais importantes, nomeadamente, falaste do Gonçalo M. Tavares, o Gonçalo M. Tavares foge o máximo que pode desse tipo de coisas, sentes que é prejudicial?

VR: Não, não sinto que é prejudicial, sinto é que há um momento pa isso e um momento pa não isso.

JZ: Hum

VR: Um momento pa festa e um momento pa não festa, um momento pa trabalho e um momento pa não trabalho. Ponto.

JZ: Hum

VR: Acho que... Acho que o Gonçalo faz muito bem em cultivar um determinado tipo de recato ou de disposição porque tem a ver com ele. Pá, e eu faço a minha gestão, não é? Quando me apetece tar com... E, aliás, tu pensa, os escritores têm assim come backs possíveis, os músicos é mais difícil, mas os escritores é permitido tar afastado um ano, dois anos. “*Ah, tem um novo livro*”, Pum!

JZ: Hum

VR: Holofote.

JZ: Se calhar às vezes ajuda.

VR: Às vezes até é bom.

JZ: Mas então nomes, por exemplo, como o Peixoto ou como o Valter Hugo Mãe, que estão sempre nesta roda viva...

VR: Não não não, não me vejo nisso. Não...

JZ: Mas sentes que é prejudicial ou sentes que...?

VR: Sim, tu podes ficar apaixonado pelo processo e não pela finalidade, não é? E tu...
O livro acaba por ser uma coisa para manter um determinado ethos

JZ: Hum

VR: Uma determinada frequência e um determinado percurso, um determinado... E quando tu accessorizas o livro, eh, acho que não é positivo. Não pode ser, não é? Porque o livro é o objeto, não é o contrário, não é o percurso que é o objeto, é o livro.

JZ: Ok. Uma última pergunta, que já não diz respeito à entrevista para a tese, mas sim para uma comunicação que eu vou fazer, eh, mas aproveito, já que tás aqui. Eh, prémios?

VR: O que é que eu penso dos prémios?

JZ: O que é que pensas dos prémios?

VR: Epá, os prémios é... Pfff, como diz o João Paulo, os prémios têm uma dinâmica própria. Eh, nunca fui premiado, como tu sabes. Acho que da primeira vez que for premiado, depois passo não sei quanto tempo a ser premiado, depois desapareço outra vez, não é? Porque tu vês esses fenómenos... Há uma tese de Coimbra espetacular sobre isso. Hás de perguntar ao João Paulo, que se tu tás interessado nisso...

JZ: Vou anotar.

VR: Porque é um gajo que fez um estudo dos prémios todos atribuídos em Portugal.

JZ: Vou perguntar.

VR: Epá, e é... Havia um gajo que tava sempre no júri e quando não tava no júri ganhava.

JZ: (Risos)

VR: Que era o Vasco Graça-Moura.

JZ: Não sabia que era o Vasco Graça-Moura, mas chegava lá com três hipóteses.

VR: Pá, assim é um (...) E depois as pessoas que avaliam, sem ser desmerecedor, às vezes não têm qualidade pa te avaliar. Ponto.

JZ: Mas até que ponto é que achas que eles são importantes na canonização de...

VR: Pá, sim, são obviamente, não é? Há pessoas que ganham dois, três prémios e passam a ter outro tipo de vida.

JZ: Hum

VR: E atingem uma dimensão e um patamar que não tinham antes. E importância, mas a importância é relativa. O que eles têm é uma massa crítica maior. Mais dispositivos, mais festivais, mais dinheiro, mais leitores.

JZ: Sim, mas sentes, por exemplo, olhando, sei lá, o prémio da Associação Portuguesa de Escritores...

VR: Já foi bom, agora pronto...

JZ: Exatamente, mas então, sentes que esse prémio ajudou a canonizar esses autores que o ganharam durante a década de 50, 60, etc, ou achas que esses autores é que eram bons e canonizaram o prémio?

VR: Eu acho que houve Tandem

JZ: Hum

VR: Porque havia uma cultura muito mais sólida a nível de... Mais fechada também, com menos informação, mas ao mesmo tempo mais sólida sobre... E os cânones muito mais restritos, não é? Os critérios eram muito mais restritos. E essa cultura ajudava a quando havia uma escolha, a escolha era mais consensual.

JZ: Hum

VR: Deve ter havido, claro, imensas tricas entre os júris pa escolher este ou aquele, mas epá, sei lá? Acho que a maior parte dos (...) que chegavam pelo menos à short list, eram gajos muito bons. Agora tu vês uma mistura muito heterogénea.

JZ: Hum

VR: Tem a ver com a mediatização da coisa, tu não vais dar um prémio a um gajo que não é conhecido. Ponto.

JZ: Existem prémios como o Leya que são anónimos.

VR: Sim. Sim.

JZ: Achas que isso ajuda?

VR: Eu acho que o prémio ser anónimo ajuda sempre. Mas depois também depende de quem apanhas no júri. É tudo um... Eu não tenho nada contra os prémios, nada...

JZ: Sim, tu és falado.

VR: O dinheiro dava-me muito jeito, até.

JZ: Sim

VR: Mas acho é um circuito, pá, muita complicado. Se tu fizeres uma análise, pá, a tal tese de Coimbra, podes perguntar ao João, que ele também anda à procura disso, se tu fizeres uma análise é uma coisa muito... Com uma dinâmica muito menos transparente do que aquela que parece à primeira.

JZ: Ok. Ok, pronto, então eu por mim, dou a entrevista por encerrada.

VR: Ok.

Anexo 2

Entrevista realizada com João Tordo a 25 de novembro de 2014

J.T.: ‘Tão

J.Z.: Bom, começando, eu vou virar isto pa ti porque no fundo o que eu digo não interessa para rigorosamente nada. Eh, a primeira questão tem a ver com o teu percurso, com os teus hábitos de leitura desde cedo. Eh, como é que tu comesças, eh, e por onde é que continuas.

J.T.: Quando é que eu começo ? Eh, O que é o Afonso Cruz disse?

J.Z.: (RISOS) O Afonso Cruz falou-me de muita banda desenhada, falou-me da Enid Blyton e d’Os Cinco

JT: (...)

MB: Se quiseses eu mando-te o programa dele, pa saber

J.T.: Olha, eu lia, eu lia muito, eu lia muitos, muitas, muita coisa policial, no principio, p’ai com treze ou catorze anos, eh, a minha mãe comprava a coleção, eh, a coleção vampiro. Não sei se tu, se tu és desse tempo , se te lembras

J.Z.: Hum, claro. O meu avô tem isso inteiro

J.T.: O teu avô tem isso ? Andava ali, muitos policiais

J.Z.: Andava louco que faltavam-lhe três, agora já tem todos

JT: Lia imensa banda desenhada também .Eh, oh pá, que merda, fogo olha pa isto.

JZ: (RISOS) Sabes qu’eu vou fazer a transcrição e depois vai ficar com palavrões e tudo

JT: Não vais nada. Vais?

JZ: Vou.

JT: Não vais nada.

JZ: Ok, eu tiro esta parte.

JT: Ok.

(RISOS)

JT: Eh, e Sherlock Holmes

JZ: Hum

JT: Agatha Christie... Pronto, essas coisas todas. Isso, isso foi numa fase muito...

JZ: Então os policiais eram uma parte mesmo muito importante

JT: Pá, eram porque, porque era o que eu conseguia ler e achava que... Oh pá, e entretinha-me, percebes? E era, Eh, Tamos a falar de um tempo sem internet em que tinhas dois canais de televisão. Não tamos a falar do mundo, pá, p'tanto, tamos a falar de um mundo muito diferente e de um país muito diferente. E isso influencia imenso, porque tu, não acho que tu, eh, que tu aches que os escritores nascem feitos. Não nascem, dependem muito das circunstâncias, né?

JZ:Hum

JT:Por isso é que., quer dizer, eh, esta geração que tem agora a idade que eu tinha quando comecei a ler a sério, pá, devia ter, pá não sei... Devia ter doze anos, treze. Eh, são pessoas que muito dificilmente irão começar da mesma maneira que eu ou o Afonso Cruz ou outro escritor qualquer que faça parte, eh, portanto, desta geração. A seguir a isso, eu lembro-me de ir à Feira do Livro com o meu padrasto, eu devia ter p'ái catorze anos e foi a primeira vez que eu me confrontei com, epá, com literatura, pronto. E e ele era um tipo que lia muito e que tinha, e que tem. Bom, tinha... Lê menos hoje em dia. Mas que tinha uma cultura, eh, romanesca forte. E comprou-me os meus primeiros livros de ficção, pá, e era, eram coisas que hoje em dia são consideradas pesadas, pá, mas que eu achei que eram. Tá, obrigado. Acho que o primeiro romance que eu li, eh, foi o crime e castigo

JZ: Hum

JT: Devia ter p'ái catorze

JZ: O primeiro romance que leste foi o Crime e Castigo.

JT: Foi,, mas, epá, mas que o meu padrasto me comprou

JZ: Não, isso é interessante porque o primeiro livro não infantil que o Afonso Cruz disse que leu também foi- foram dois contos do Dostoiévski

JT: Pois, porque os russos nessa altura estavam, oh pá, oh pá. Era o que se começava por ler, percebes? É uma geração que cresceu um bocadinho, com isto. Na geração dos meus pais era eh, oh pá, penso que era mais a literatura francesa.

JZ:Hum

JT: Eh, Zola, Céline, Proust, essas coisas todas. Eh, e a minha geração não tinha feito essa transição para a literatura anglo-saxónica, ainda. Pá, estamos a falar de mil novecentos e oitenta e cinco, oitenta e seis oitenta e sete. Eh , e os clássicos russos eram uma espécie, epá , de fronteira, para tu entrares, epá, no mundo literário, por assim dizer, não é?

JZ: Hum

JT Como leitor obvia... Eh, como leitor, obviamente

JZ: Sim, tens um pássaro

JT: Tenho um pássaro, não é

JZ: Tens.

JT: Ok, o que até é irónico, se ele fizer cocó.

(RISOS)

JZ: Não, Tava...

JT: Agora já chega de fotografias!

MB: Não, não estou a conseguir tirar nada de jeito, tá muita escuro.

JT: Ah, ok

MB: E ele, “*Ah, então ok, fixe(...)*”

JZ: Então está bem.

JT: Eh, e então... Comecei pelos clássicos russos e nesse ano na feira do livro, o meu padraço comprou-me o Stendhal.

MB: (...)

JZ: Hum

JT: Também o Vermelho e o Negro... Comprou-me, epá, comprou-me uma série de... Eh, E depois eu, eh, quando li o Crime e Castigo acho que tive a impressão de que pela primeira vez, coisa que não me tinha acontecido tanto com os romances policiais, talvez o Sherlock Holmes um bocadinho. Eh, mas não me tinha acontecido tanto, eh, tinha mergulhado naquele mundo sem conseguir sair daquilo

JZ: Sabes

JT: Epá, Epá, fiquei completamente agarrado àquilo, não descansei enquanto não cheguei ao final do romance. E isso é uma sensação fortíssima, como eu não tinha sentido antes, não é? Não me interessava assim tanto por programas de televisão. Não havia, quer dizer, havia a RTP1 e a RTP2. Canal um e canal dois, é como se chamava. E engoli a pastil... pá, engoli a pastilha elástica quase toda, agora.

(RISOS)

JT: A sério. Ya. Fiquei com metade na boca

(RISOS)

JT: Descupa lá

JZ: Não tem mal

JT: Tá aqui, algures colada

JZ: RISOS

MB: Espetacular

JT: É, não é? Eh, agora é que davam jeito os sites porno pa tirá-lo de lá

RISOS)

MB: Oh god

JT: Desculpa

RISOS

MB: Oh god

JZ: Esta tá a ser a melhor entrevista Eh

RISOS

MB: Tá. É que ele ainda não me ouviu a falar sobre isso, senão estava calado

JT: Bom, ehh (TOSSE)

JZ: Os clássicos russos, depois o Stendhal...

JT: Depois o Stendhal

JZ: Vermelho e negro

JT: Sim, eh, e epá, pa ser sincero não me recordo do livro sequer, pá. Li-o quando tinha catorze ou quinze anos. Recordo-me bem do crime e castigo. Eh, ah e depois fui eu que comecei a procurar.

JZ: Hum

JT: As primeiras coisas que eu fui procurar também faziam parte um bocadinho daquele cânone que nós tínhamos nos anos oitenta, epá, em meados dos anos oitenta, finais dos oitenta. Oh pá, que era sempre os mesmos escritores, era Dostoiévski, Tolstoi, Tchekov, Kafka...

MB: Hum

JT: Entrando nos um bocadinho mais recentes, mas, enfim, oh pá, não século vinte, mas... Desculpa, já século vinte, mas... Ou intermédios, não é? Kafka li tudo, oh pá, assim num ano, li tudo das cartas ao pai, ao processo, pá, li os romances todos. Oh pá, li os livros que o Max Brod escreveu sobre Kafka. Li tudo, fiquei obcecado por Kafka durante um ano. E depois fui, fui passando um bocadinho pelos escritores portugueses, mas muito ao de leve. Sobretudo Pessoa, que também era muito, enfim, era o... É, não é? Nessa altura o Pessoa não tinha, quer dizer, tinha, mas não tinha a abundância de coisas que tens hoje em dia sobre Pessoa. Tens a Casa Fernando Pessoa, colóquios constantes...

JZ: Hum

JT: Oh pá, exposições, retrospectivas, etc. Oh pá, na altura tinhas os livros da Ática, que tinham aquele cavalinho, não é? E eram livros brancos

JZ: Sim

JT: E não tinhas muita gente a falar sobre Pessoa.

JZ: Sim, nem tinha aquela aura messiânica

JT: Durante os anos noventa. Pois, nos anos noventa ganhou essa aura messiânica e depois as pessoas começaram a dizer que tanto Pessoa já enjoa, não é? E, pronto, enfim. Mas, eh, na altura Pessoa. E epá, e fui entrando assim por este meio, passei por uma fase mais dos poetas ingleses, por exemplo, em que, eh, em que lia muito Keats, Byron, Shelley. Pá, não sei porque é que os lia. Lia porque achava... Porque, epá, porque queria identificar-me com alguma coisa ali sabes? Não sei bem porquê. Eh, como estudava inglês ao mesmo tempo que estudava português, também tinha mais facilidade nisso. Epá, e depois às tantas descobri... Já perto dos dezoito, dezanove, vinte comecei a descobrir os escritores ingleses, norte-americanos, eh, espanhóis e pronto, e foi por aí fora.

JZ: Hum

JT: Mas comecei assim pá...

JZ: Sim, mas então os escritores...

JT: Era simples mas a coisa foi-se adensando

JZ: Os escritores norte-americanos só a partir dos dezoito, muito mais tarde

JT: Só muito mais tarde

JT: Pá, aos dezoito julgo que li um livro do John Irving que me impressionou imenso. Eh, que não me lembro o nome. Como é que se chama? *O mundo de acordo com Garp*, *The world according to Garp*. Eh, e depois li a trilogia de Nova Iorque, que pá, foi um livro que me marcou imenso, do Auster porque achei que aquilo era extraordinário. Pá, e eu então, que tinha passado essa infância toda a devorar policiais...

JZ: Hum

JT: Pá, de repente vi ali a reinvenção...

JZ: do policial

JT: Oh pá vi a metamorfose do que é que, do que é que pode ser um livro policial. Ou do que é que pode não ser um livro policial, porque o livro não tem polícias, não é?

JZ: Sim

JT: Tem uma trama policial, mas não tem polícias. Tem, enfim, tem aquela personagem que é o suspeito e a vítima ao mesmo tempo... Eh, desculpa, que é o detetive e o suspeito ao mesmo tempo. É, enfim, é estranhíssimo. E eu adorei esse livro, acho que teve um impacto em mim fortíssimo. E também fui ler o Auster todo e o Irving. E depois descobri o Don DeLillo e depois fui descobrindo os ingleses, oh pá, foi... Enfim, agora gosto sobretudo dos espanhóis e sul-americanos... É o que eu tenho lido mais. Mas eles também vão lendo coisas escandinavas e também e os portugueses também os leio.

JZ: Ok, e quando começa a escrever, começa a escrever o quê?

JT: Quando começo a escrever?

JZ: Hum

JT: Como assim?

JZ: Quando é que tens a primeira memória de começares a escrever

JT: Ah, nesse sentido... Epá, a primeira memória nem sequer é de escrever texto, a primeira memória é de fazer desenhos.

JZ: Hum

JT: Mas fazer desenhos que eram narrativas. Desenhos, desenhos narrativos. Mas eu não tinha muito jeito para o desenho. Eu era muito perfeccionista e não sei quê... Oh pá, eu sou muito perfeccionista e, eh, que é um problema dos... Pá, porque o perfeccionismo, o que se passa é que tu fazes 99 coisas bem e pá, há uma que fazes mal e que contamina as outras todas pá... E portanto passas a vida nisto, a tentar fazer tudo perfeitamente e há sempre uma coisa que falha, epá porque na vida há sempre uma coisa que falha, não é? E portanto, o meu talento para o desenho não era perfeito. E portanto, eu desenhava, desenhava, desenhava, mas aquilo não ia a lado nenhum. E depois percebi que às tantas comecei a juntar aos desenhos, eh, narrativa...

JZ: Hum

JT: Palavra, etc... E às tantas abandonei os desenhos. Eu tentava fazer banda desenhada porque é uma coisa que me fascinava, aquela coisa dos, pá, da história dividida daquela maneira e da progressão da narrativa com os quadradinhos, etc. E quando abandonei a banda desenhada, que nunca tive muito jeito, nunca tive nenhum talento para isso, comecei a escrever histórias. Epá, até acho que comecei por poesia, durante alguns meses, mas também foi muito frustrante, não era nada, oh pá, não era nada o meu talento. Não me saía, era uma coisa forçada. Eh, e pr'aí aos dezasseis, quinze, dezasseis comecei a escrever contos. Eh, e depois os primeiros contos que eu

escrevi. Pá, que devo ter escrito p'ái uns vinte, assim uma coisa muito precipitada e muito obsessiva, eram todos a imitar, eram todos a imitar o Carver, o Raymond Carver.

JZ: Hum, o Raymond Carver.

JT: Que era muito famoso nesses tempos, pá. No princípio dos anos noventa houve, houve uma febre do Carver...

JZ: mas isto era consciente ou... ?

JT: Era consciente. Houve, oh pá, houve uma febre de Carver porque ele começou a ser publicado cá pela Teorema, que publicava os livros dele com umas capas giras, e tal. Pá, e as pessoas começaram a gostar daquilo... Eh pá, e eu quando li o *Catedral*, que traduzi agora, p'ái há quatro anos, p'ái... Vê lá, passaram-se... passaram-se p'ái vinte e tal anos e eu acabei por ir... Por tar a traduzir esse livro, que tanto tinha gostado, não é? E nessa altura comecei a tentar imitar o Carver... Pá, e os meus contos eram exatamente iguais aos contos dele, exatamente iguais, a mesma estrutura, o mesmo... Isto é...

MB: É, é. Ele está mesmo a adorar, tá ali...

RISOS

JT: Era a mesma estrutura e a mesma cadência narrativa e o final também era típico do final dos contos do Carver e depois disso comecei, eh, escrevi peças de teatro, que nunca, nunca mostrei a ninguém. Não, desculpa, concorri com uma peça uma vez a um concurso do INATEL, p'ái em 1989 ou 90, coisa do género. Não ganhei, claro, era um miúdo. Eh, e depois comecei a escrever prosa mais longa, pá, devia ter p'ái dezassete ou dezoito.

JZ: Hum

JT: Oh pá, e quando escrevi enalhei. Enalhei, percebi que não conseguia, que não tinha experiência p'aquilo, que não tinha tempo de vida, que não tinha, se calhar, lido o suficiente. Pá, não sei, lido o suficiente se calhar tinha mas não tinha é, não tinha os instrumentos ainda, não sabia nada de nada. Era um miúdo. Eh, e portanto pus isso de lado e fui estudar, fui pa faculdade. Queres que te fale disso agora? E fui pa faculdade... Olá. E tirei Filosofia, não é? E depois fui pa Londres

JZ: Uma licenciatura de cinco anos ainda?

JT: Nã-não, eram quatro

JZ: Quatro?

JT: Eram quatro... Eu depois acabei por demorar mais um ano a fazer o curso porque deixei a tese p'ó último ano, para um ano suplementar porque no terceiro ou no quarto ano do curso comecei a trabalhar. Olha, o meu trabalho foi na Quetzal, que na altura era uma pequeníssima editora, uma pequena editora...

JZ: Hum

JT: Eh, funcionava aqui na Rua da Rosa, no Bairro Alto, e eu era o puto que fazia tudo, não é?

RISOS

JT: Ia buscar os origina- os as

JZ: As provas?

JT: As provas, os já lidos e não sei quê... Não havia e-mails nessa altura, sequer... Era, pá, era tudo com disquetes, pá, lembro-me uma vez de tar lá sozinho, eh pá, porque tinham ido almoçar todos. Era a (()) Ferreira, a Zita Seabra, eh, uma senhora que se chamava Antónia, que julgo que era a secretária e um tipo que era o Rogério, que fazia as capas. E uma vez tavam todos a almoçar, pá, e eu tinha ficado no escritório porque tava a fazer não sei quê... E eu devia ter p'aí dezanove anos. E entra o Vasco Graça-Moura...

JZ: RISOS

JT Com uma disquete...

MB: Ah, boa!

JT: Do novo livro, do novo livro de poemas, pá. E deu-me assim a disquete “Ah, não sei quê, e tal, quando puder, eh, dê isto às suas editoras e não sei quê e se puder faça-me uma impressão”. E eu assim a tremer e tal...

MB: RISOS

JT: Com a disquete do homem... Eh, e, pá, foi uma coisa, foi o meu primeiro trabalho. Durou p'aí seis meses. Depois comecei a trabalhar como jornalista... Bom, depois fui pa Londres, não é? E foi em Londres que eu comecei a perceber “Bom, enfim, isto eu já começo aqui a acumular alguma... a acumular alguma ansiedade. E se calhar um dia destes retomo aquilo que eu fazia desde sempre, que era escrever ficção.” Eh, mas só retomei quando...

JZ: Mas não tinhas dúvidas nesse momento. Não era poesia, não era teatro, não era coisa nenhuma?

JT: Nã-não. Eu, eu acho que no fundo eu nunca tive dúvidas, percebes? Eu tive é que passar por um processo no qual eu tive que pôr isso de lado porque não me sentia preparado...

JZ: Sim

JT: Não sentia que tivesse nada pa dizer. Não tinha nada pa dizer, oh pá, aos dezoito anos o que é que um gajo tem pa dizer? Nada, não é? Quer dizer, pá, tás a crescer, tás a tentar perceber quem és, onde é que te situas, etc. Pá, e eu sei que o prémio Leya deste ano tem...

JZ: Vinte e quatro

JT: Tem vinte e quatro anos, pá...

JZ: Tens aí o livro dele(...) ?

MB: Ah, sim, se quiseres ler, exato, tá aí, que ele comprou.

JT: Eu aos vinte e quatro ainda era capaz

JZ: Se quiseres ver também tenho aí

JT: Pois, eh, epá, não quero ver hoje...

RISOS

JT: Mas não, epá, eu aos vinte e quatro também não conseguia... Foi aos vinte e cinco, vinte e seis que eu me dediquei a escrever o meu primeiro romance. Mas aí eu já ia com alguma confiança. Aí eu já ia com alguma confiança porque já tinha escrito muita coisa, pá que fica na gaveta e que, enfim, que se perdeu ao longo dos anos. Eh, p'ái dos vinte e três aos vinte e seis, epá, escrevi, escrevi, escrevi, escrevi, escrevi sem conseguir acertar, e ao chegar ali aos vinte e seis percebi “Epá, eu já consigo fazer isto. Eu, eu tenho aqui alguma coisa a dizer”. Pronto, e foi, foi, epá, e foi um processo natural, foi...

JZ: E o teu caminho pa publicação, eh...

JT: Acho é que as coisas é um bocadinho... Eh, desculpa lá, João... Acho é que é um bocado complicado hoje tu pensares assim, porque como vives num mundo em que é tudo imediato...

JZ: Hum

JT: Percebes? Tu, se tu disseses “Epá, eu vou esperar até aos vinte e oito ou vinte e nove pa me dedicar a isto.” Oh pá, um gajo fica logo em pânico, não é? “Então mas isto... Epá, tipo, não chega já a recompensa?”

JZ: Hum (Risos)

JT: E portanto como vivemos num mundo em que a recompensa é imediata em quase tudo, não é? A escrita é uma coisa que, oh pá, é completamente oposta a isso. Tu quanto mais depressa fazes, pior fazes, percebes? Oh pá, e depois tens estes casos raros de um gajo com vinte e quatro anos que recebe um prémio destes... Epá, se calhar o livro até é bom, não faço a mínima ideia. Mas grande parte dos casos das pessoas entre os vinte e os vinte e cinco anos que já escreveram um romance ou que já querem publicar, oh pá, depois os resultados e são fracos.

JZ: Hum

JT: Porque não têm, não têm, não fizeram tirocínio, não têm traquejo, não... Percebe-se que falta maturidade, não é? Eh, e esse é um tempo de espera que pode criar uma grande angústia mas que vale muito a pena, percebes? Pá, porque quando tu chegas lá percebes “epá, tou aqui mas sei mais ou menos o que estou a fazer”. Depois há outros dramas. Há o drama do segundo romance, que é sempre uma chatice, percebes?

Nunca sai bem. Ou raramente sai bem

JZ: (Risos)

JT: Depois há o drama de tu ires progredindo ou não progredindo... Isso, pá, enfim, há uma série de coisas. E há pessoas que, que até pelas próprias circunstâncias podem ter imenso talento, mas a vida não lhes permite aquilo, não é?

JZ: Sim sim

JT: E não lhes permite, epá, e é aleatório. Às vezes é um bocadinho aleatório e é uma questão de sorte.

JZ: O caminho pa a publicação do...

JT: D'O Livro dos Homens sem Luz

JZ: D'O Livro dos homens sem Luz. Tu já contaste essa história em Braga, não sei se te recordas. Na apresentação do livro, foi quando nós nos conhecemos.

JT: Sim, enviei pa (...) de editoras. Sim, lembro, lembro

MB: (Risos)

JZ: Que eu levei-te os teus livros todos (...) Exatamente...

JT: Enviei pa (...) de editoras, sim...

JZ: Como?

JT Epá, enviei-o p'aí pa dez editoras, acho eu

JZ sim sim sim, mas aí tu contaste essa história de que estavas em Nova Iorque e conheceste o José Luís Peixoto e

JT: Tava (...). E conheci o José Luís Peixoto

JZ: Pronto. E pa...

JT: Nã, desculpa, eu já conhecia o Zé Luís cá... Não! Já ou não? Epá, talvez nos tivéssemos cruzado cá uma vez ou duas... Não tenho a certeza.

JZ: Ah, ok

JT: Sei que ele chegou a Nova Iorque e ele tinha acabado de publicar o primeiro livro

JZ: Hum

JT: Que teve imenso sucesso

JZ: *Nenhum Olhar*

JT: Exatamente. E na altura... Exatamente, e eu tinha acabado de escrever o primeiro, pronto.

JZ: Hum?

JT: Eh, oh, desculpa, e ele já tinha publicado o primeiro p'á há dois anos, tinha recebido o Prémio Saramago, que na altura também era um prémio que ainda estava a dar os primeiros passos, não é? Eh

JZ: Até porque foi o terceiro vencedor, salvo erro.

JT: Segundo

JZ: Segundo?

JT: O primeiro a receber foi o Paulo José Miranda

JZ: Foi o Paulo José Miranda

JT: Que não ficou tão, enfim, mas aí também por circunstâncias pessoais dele, julgo eu

JZ: Hum

JT: Mas fosse como fosse

MB: Foi morar no Brasil não é?

JZ: Sim. E ele desapareceu

JT: Foi depois do Zé Luís que

MB: (...) Mas eu tenho os livros dele, pá!

JZ: Tá bem, mas o Paulo como pessoa desapareceu, ele...

JT: Sim, ele mora no Brasil, não é? E acho que nunca vem cá e não quer vir cá e não sei quê... Pois, não sei as coisas dele.

JZ: (...)

JT: Com o Zé Luís o prémio deu um salto, não é? De repente “epá, mas isto é um puto novo”. Eh, já o viste, devia ter vinte e seis ou vinte e sete, pá, não sei. Quando recebeu o prémio, “Epá, isto é um miúdo novo que vem do Alentejo e tal” e aquilo,

epá, aquilo teve impacto, de facto. Com o Paulo José Miranda não tinha tido. Eh, e portanto, quando eu conheci o Zé Luís, ele tava a trabalhar com a Rosário Pedreira e eu, oh pá, eu já conhecia a coleção que a Rosário tava a fazer na Temas e Debates, embora não conhecesse a Rosário. Eh pá, mas sabia que ela... Epá, não me passava pela cabeça que ela pudesse aceitar o livro porque até achava que não era o género de coisa que podia pertencer àquela coleção... Oh pá, olha, não sei... De maneira que enviei para uma série de lugares, enviei p'á pa dez editoras e demorei imenso tempo a receber respostas, não é? Eh, e pronto, meses e meses não ouvi nada. Depois tive várias respostas negativas, eh, e de repente recebi um email da Rosário Pedreira, p'ái seis meses depois do Zé Luís me ter entregue... entregue? Entregado o manuscrito a dizer que tinha gostado muito do livro mas que queria falar comigo. E eu tava nos Estados Unidos. Eh, e eu disse *“Pronto, como é que eu posso falar consigo? Não vamos falar por email, porque isto é uma coisa que precisa de ser falada pessoalmente”*. E então, eh, voltei pa cá, eh, mas eu acho que na altura deixei de viver em Nova Iorque por causa do livro! Porque eu não fazia planos de voltar assim, assim já, percebes? Pensei em ficar um ano mais, etc. Mas de repente, pá, aquilo foi um chamamento, tás a ver? Acho que tudo o que eu tinha trabalhado...

JZ: Então tu sem qualquer tipo de garantias, tu pegaste e vieste... Definitivo?

JT: Peguei e vim, porque, pá, porque achei que tava na altura.

JZ: Hum

JT: Epá, sentia isso, percebes? Não é uma coisa que eu pudesse explicar, Pá, sentia... Pronto. E cheguei cá e, pronto, quando as outras editoras que souberam do interesse da Rosário, quando as editoras souberam do interesse da Rosário, comecei a receber telefonemas das outras editoras.

(Risos)

JT: Eh, porque a Rosário ...

JZ: Já tinha algum...

JT: Já nesses tempos... desculpa. Já nesses tempos tinha... Se percebia que ela era uma editora que ia encontrar ali... Que ia descobrir ali uma série de novos autores. E descob... Quer dizer, descobrir... Bom, enfim... Pelo menos ter a sabedoria de perceber “Este tipo vai ser bom.”

JZ: Hum

JT: Fez isso com o Valter, pá, fez com o José Luís Peixoto, pá, fez com uma série deles.

MB: O Camaraneiro também.

JT: Com o Nuno Camaraneiro, o primeiro livro...

JZ: Hum

JT: Com tantos pá.

JZ: Com o David Machado também, acho eu.

JT: Não.

JZ: Ele lança na Presença, primeiro.

JT: Sim, Presença. O David já tinha publicado dois... um roma... Já tinha publicado um romance

JZ: Um romance, vá. Na Presença, que não teve impacto nenhum e depois ela é que pegou nele.

JT: Na Presença, que não teve impacto nenhum. Eh, exatamente, que tinha sido o, o...

JZ: O Teatro Gigante

JT: O Fabuloso Teatro Gigante

JZ: O Fabuloso Teatro Gigante

MB: Hum

JT: E pronto. E nessa altura... Pronto, pá, mas eu vinha com a consciência de que tinha que ir fazer outras coisas, que tinha que arranjar uma profissão...

JZ: Mas tu na altura que estavas a fazer em Nova Iorque?

JT: Na altura, eh, epá, tinha concluído os workshops que tinha lá feito...

JZ: Hum

JT: De escrita criativa, que foram mais ou menos, eh, e tava a trabalhar num restaurante.

JZ: Hum

MB: Com o Tiago.

JT: Era... Hum?

MB: Com o Tiago.

JT: Com o Tiago, exatamente.

JZ: (Risos)

JT: O Tiago já tinha vindo embora. O Tiago tinha-se vindo embora p'áí três meses antes. O Tiago... Ah, pois é, tu conheceste-o outro dia por causa do, por causa do coiso.

MB: Eu ouvi todos esses podres. Em Setembro.

JZ: (Risos)

JT: O Tiago trabalhava no Giorgione, que era o restaurante em frente e eu trabalhava no Pão, que era o restaurante português. Mas depois quando o Tiago se foi embora, eu passei p'ó Giorgione e, eh, oh pá, trabalhava atrás do bar...

JZ: (Risos)

MB: Era

JT: Eh, Oh pá, mas eu tinha uma vida desregradíssima, eu era desregradíssimo. Eh, sou um menino de coro agora, chazinho, aguinha e não sei quê... Fogo, eu na altura era...

MB: Boémio

JT: Era mesmo boémio

MB : Não, é. Um e outro, ambos disseram “João? Boémio!”

JT: Mas era muito boémio mesmo. Pá, pronto, cresci entretanto.

JZ: (Risos)

MB: Depois o David tentou, eh, “Mas no bom sentido!” e eu “Claro que sim, claro que sim, no bom sentido!”

JT: Foi isso que ele disse

(Risos)

JT: Pois. Eh, bom, então, vim pa cá e, pá, e conheci a Rosário e percebi que eu tinha dúvidas, não é? Não sabia o que é que tinha feito, não sabia se o livro era bom... Mas o livro, pá, acabou por ter um percurso interessante, porque ele foi publicado pela Temas e Debates, passou relativamente ao lado do público de leitores, deu pouco, mas teve ótimas críticas e chegou à final, chegou à final de dois prémios. Chegou à final do Prémio Saramago. Era o meu livro, o do Gonçalo, O Jerusalém...

JZ: O Jerusalém

JT: Em 2005, e claro que ganhou o Gonçalo, porque era, porque era o melhor livro, eh, e chegou a outro prémio também...

JZ: O Fernando Namora?

JT: Não sei, eh, qual é que foi? Eh pá, não me lembro agora...

JZ: APE, SPA, Penclube?

JT: Acho que foi APE.

JZ: APE?

JT: Acho que foi APE... Pá, não sei, bom, e o... Epá, e portanto o livro acabou por, epá, por ter um percurso interessante e de criar uma certa, um certo elã e de me dar confiança para continuar. Epá, o segundo livro foi um desastre pa mim, percebes?

Porque eu, pá, demorei imenso tempo, escrevi um romance no meio que não gostei nada, oh pá, que mandei fora. Essa frustração ficou comigo imenso tempo. Passei um ano e meio a escrever um romance que depois mandei p'ó lixo, pá, mandei p'ó lixo, achei que aquilo não era bom. Eh, e ainda bem que mandei p'ó lixo, pá, que na altura ficas com um ressentimento...

MB: Claro...

JT: Com tudo e com todos, e sobretudo contigo próprio, não é? Mas isso já me aconteceu mais vezes, não é? Eh, olha, agora já, agora já me habituei a que às vezes isso sucede. Já não vou é ao ponto de escrever o romance todo, Percebes?

MB: Pois, exato!

JZ: Disseste-me que...

JT: (...)

JZ: Disseste-me que só sabes à página cento e cinquenta.

JT: Página setenta, setenta, cem, sim, já...

JZ: Da última vez eram cento e cinquenta...

JT: Já sei mais ao menos... Pois...

JZ: Agora já tás mais sábio.

(Risos)

JT: P'á à cem eu já sei que não coiso. E, eh, oh pá, e acho que... Sucedeu-me recentemente, por exemplo, escrevi cem páginas e não, não gostei. E pronto, claro.

JZ: Hum

JT: Ainda que fosse uma boa ideia que acho que vou escrever de outra maneira mais tarde, percebes?

JZ: Eh, a tua relação com os editores, com as pessoas, eh, a pessoa do editor, como é?

JT: Sim... Pá, com a Rosário foi sempre uma relação de muito respeitinho e de muito, de muito trabalho. Eh, eu sou naturalmente apressado e ansioso, e às vezes preguiçoso, eh, e a Rosário ensinou-me a ser o contrário disso, não é? Portanto, sou muito mais paciente e tenho muito mais calma comigo. E houve uma coisa que eu fui aprendendo com a Rosário e também comigo próprio, que foi a ter compaixão comigo. Pá, a ter compaixão comigo, a não entrar em parafuso quando as coisas não correm bem e a não achar que sou uma merda quando o parágrafo não sai bem ou chegaste ao fim desta parte do livro e achas que aquilo ficou uma grande porcaria...

Oh pá, ainda hoje tou a fazer a primeira reescrita deste novo livro, que é muita diferente, ainda por cima, é um livro que exigiu muito mais de mim, pá, e ontem

estava a correr tudo bem, pá, parecia-me bom, percebes? Pá, parecia-me que tinha, de facto, corrido bem. A parte que eu estava a reescrever hoje já não está como eu gosto....

MB: (Risos)

JT: E já tava ali... E por isso é que cheguei atrasado, porque fiquei ali mais dez minutos a empancar comigo, quando sei perfeitamente que a única solução é sair dali. Sai dali, vai fazer outra coisa qualquer

MB: Distanciamento, ya...

JT: Vai fazer outra coisa qualquer, vai dar uma volta, vai ter com o João e a Marlene, vai tirar umas fotos...

JZ: (Risos)

JT: Tás a ver?

JZ: Sim sim

JT: Mas é, mas é esse processo, é teres compaixão contigo, percebes? Epá, e também... O que é que me tinhas perguntado, João, desculpa lá?

JZ: A tua relação com o editor...

JT: Ah.

JZ: E mas, até a nível de trabalho. Tu entregas o texto no princípio, no fim, eh...

JT: Eu só entrego no fim de fazer uma primeira reescrita, não consigo entregar assim capítulo a capítulo. O David Machado, por exemplo, sei que quando acaba uns quantos capítulos, entrega. E depois pede opinião, eh...

JZ: A Patrícia Portela fala da ideia, desde o princípio...

JT: Fala da ideia...

JZ: Senta-se à mesa com a editora...

JT: Eu já falei desta ideia com a Clara Capitão, por exemplo, já lhe contei a ideia, mas não lhe entreguei nada.

JZ: Hum

JT: Mas o livro tá pronto, só que eu antes de fazer uma primeira reescrita...

MB: Então como é que sei que ele não(...)

JT: Ainda não

JZ: (Risos)

JT: Em vez de... Enquanto não fizer uma primeira reescrita, não me sinto...

JZ: Ninguém vê nada.

JT: Não me sinto seguro, percebes? Porque acho que aquilo fica muito pa trabalhar ainda, mas agora...

JZ: Mas mostras a alguém?

JT: Ainda não, a ninguém. Não, agora vou mostrar à Clara e depois de mostrar à Clara, pá, se calhar mando ao Tiago, às vezes mando ao Tiago, quando ele tem tempo, e, eh...

JZ: Então a tua editora é a primeira pessoa que vê...

JT: É a primeira pessoa a ver, sim.

JZ: Ok.

JT: Depois há

JZ: E até que ponto é que as edições, as correções, alterações que a editora faz são levadas em consideração?

JT: Olha, cada vez menos... Cada vez tenho menos correções porque cada vez estou mais atento

JZ: Hum

JT: Cada vez me conheço melhor e já sei o que é que funciona e o que é que às vezes é mais... É pa deitar fora, portanto já não tenho medo de cortar, que é uma coisa que eu tinha imenso receio.

JZ: Hum

JT: Eu acho que, eu acho que tenho livros que, pá, podiam ter sido cortados, editados e não sei quê, mas, pá, é uma coisa que... Eu não tive, não tive essa clarividência.

Tava, tava... Queria as frases todas e que tudo tivesse ali. Às vezes menos é, não é?

JZ: Hum

JT: Ou grande parte das vezes menos é mais. Eh, e por isso... Agora acho que já tenho mais controlo sobre a minha incapacidade de deitar coisas fora e já vou conseguindo pegar em frases inteiras e mando fora, parágrafos inteiros mando fora, não tenho problema. Eh, agora com a Rosário, por exemplo, no princípio havia um bocadinho de braço de ferro, não é? Eh, até porque eu não tinha disciplina e portanto fui ganhando disciplina com ela e... E com a Ana Pereirinha também, que na altura tava... Que trabalhou com a Rosário. Mas cada vez a Rosário também foi apontando menos coisas, Percebes? Cada vez foi mais fácil o processo. Confesso que, no princípio, levar um livro à Rosário, eu ficava um bocado a tremer. Pá, ficava mesmo a tremer. Ui...

JZ: (Risos)

JT: A Rosário não é uma pessoa que expresse imediatamente o seu, o seu apazamento. Ela expressa as partes negativas todas primeiro, percebes? Não sei quê, na na... E tu ficas...

MB: (Risos)

JZ: Mas então, chegou a haver, em alguns livros, alterações substanciais...

JT: Houve, oh pá, sobretudo no meu segundo romance, o *Hotel Memória*, que é um romance que eu não tenho nenhuma relação com ele.

JZ: Hum

JT: Epá, distanciei-me completamente do livro. Não consigo sequer identificar-me ali, não sei porquê... Pá, porque também depois teve uma história atribulada, aquilo. Porque o romance... Demorei imenso tempo a escrever, pá... Tive p'ái seis reescritas desse livro, seis reescritas, e mesmo assim não saiu bem, percebes? Era daqueles livros que tava condenado, à partida...

JZ: Continuas a manter aquele plano que falaste de um dia o reescrever?

JT: Talvez, mas não sei... Se calhar não. Não sei.

JZ: (...)

JT: Mas...

JZ: Até por causa daquele trauma todo com...

JT: Pá, como os livros tão todos em edição... Sim, depois, depois foi daquela editora, depois não me pagaram os direitos, olha, foi... Eh, de tal modo que, eh, todos os meus livros estão no mercado exceto esse. Esse livro tá fora do mercado porque, pá, porque eu não quero. Não tenho, não tenho uma boa relação com ele. Eh, um dia... Não sei. Eh, depois com a Clara tem sido mais simples. Bom, também só fizemos um livro, eh, vamos agora fazer o segundo, não é? Eh, mas com a Clara também é tudo mais simples porque eu também estou mais simples, percebes? Se eu tivesse chegado com a carga de incompetência... Não quero dizer isto, mas...

JZ: (Risos)

JT: Com a carga de indisciplina, indisciplina narrativa que eu tinha nos primeiros tempos... Oh pá, era uma indisciplina relativa, obviamente, Percebes? Quer dizer, não era... Oh pá, tipo, lá tou eu com o raio do perfeccionismo, tás a ver, pá? Não era indisciplina nenhuma, era, epá, não era tão maduro narrativamente, como sou agora. Oh pá, era isso. Estou p'aqui a castigar-me, tás a ver? Eh, talvez a Clara tivesse mais trabalho, mas como eu agora chego já com as coisas um bocadinho próximas do resultado final, já é mais fácil.

JZ: Hum. Em termos de influências. Iniciais e depois conforme foste progredindo.

JT: Já te falei de algumas, não é? Oh pá, olha, eh...

JZ: Mas uma coisa são aqueles livros que te marcaram, outra coisa são aqueles livros que tu sentes que estão presentes na tua...

MB: Sim

JT: Olha, uma influência enorme tem sido a Marlene Babo, eu acho que ela é, que ela é...

MB: Ah, claro, ele lê os meus textos todos os dias

(Risos)

JZ: Ah, mas não é só em ti

JT: Não ponhas isto, eu tou a brincar!

JZ: Não, mas agora vou...

(Risos)

MB: Ele nem no facebook me segue, tá agora armado em esperto...

JT: Claro que sigo!

MB: Deves ler, deves...

JZ: (Risos)

JT: Não leio porque não, não...

MB: Lá está, ele só vê fotos, ele não lê nada.

JZ: (Risos)

MB: Parvo.

JT: Também não vejo muitas fotos. Quer dizer, vejo as fotos que tu fazes com aquelas cores e não sei quê...

MB: Com as cores....

JT: Sim

MB Não, é que eu tenho lá textos.

JZ: A Marlene Babo é extremamente popular, eh....

JT: Ah, não, gostei imenso do teu vídeo. Daquele vídeo que fizeste em que lês um poema do...

MB: Sim, mas isso não é meu, é do Cummings.

JZ: (Risos)

JT: É do Cummings, exatamente, isso vi.

MB: Claro, isso ele lembra-se, não sei se tás a perceber

JZ: Disso toda a gente se lembra, Mar.

MB: Não, elogiou...

JT: Mas tá muita giro!

MB: ele elogiou muito a minha escrita neste momento.

JZ: (Risos)

MB: Tou-me a sentir, olha...

JT: Mas eu nunca li...

MB: Pois não, tivesses lido, tás a ver?

JT: Desculpa, não tenho tido tempo...

MB: Se não tivesses tado lá focado no que não devias...

JZ: (Risos)

JT: Mas eu só te conheço há uns meses e não tenho tido tempo...

MB: Tou a brincar, calma.

JT: mas eu vi... Mas tu escreves aonde, num blogue?

JZ: Oh pá, a rapariga tá-me a avacalhar a entrevista.

(Risos)

MB: Sim, ok

JT: Pá, Marlene, tás a avacalhar isto tudo

JZ: (Risos)

JT: Eh, mas influências hoje ou...

JZ: No princípio, qual é que sentias ao ler a tua própria escrita, quais é que sentias que eram as tuas influências e quais é sentes agora? Porque, certamente, é diferente.

JT: Pá, epá, sentia imenso... Sentia imenso o Poe, ao princípio.

JZ: O Poe?

JT: Epá, sentia imenso...

JZ: Por essa não tava a contar

MB: Pois, nem eu.

JT: Sentia imenso o Poe, eh, pá, coisas como o William Wilson, eh, *A Queda da Casa de Usher...*

JZ: Hum

JT: Pá, que são... que me influenciou imenso. Aliás, se tu leres, se tu leres o meu primeiro romance tá lá imenso de Poe, imenso pá...

JZ: eh pá, agora vou ler esse livro a pensar no *The Fall of the House of Usher*

JT: Imensas coisas pá... Tão lá imensas coisas...

JZ: Confesso que quando li não, não senti...

JT: Aliás, o William Wilson foi uma das histórias que me levou a escrever *O Ano Sabático*, por exemplo, porque é uma história de duplo, de, de, de um...

MB: Quero esse livro!

JT: Não é um livro, é um conto do Poe. É um conto

JZ: O William Wilson, é um conto.

MB: Não, eu tava a dizer o livro dele...

JT: Ah, o Ano, *O Ano Sabático*

JZ: Ah, O Ano Sabático...

JT: ‘Tão, pedias-me que eu tinha-te trazido. Tenho lá tantos em casa!

MB: E ele: “Tenho lá tantos, pá, pa que é que eu quero aquilo?”

JT: Oh pá, a editora oferece, não é? E fica lá a apanhar pó...

MB: (...) Pá, como é que (...)

JZ: P’a próxima também já sei. Não compro (Risos)

JT: Eh, ah, acho que o Poe também teve imensa influência mas teve muita influência também o Auster, nessa altura...

JZ: Mas a prosa do Poe.

JT: Ah?

JZ: A prosa.

JT: A prosa, sim sim sim, a poesia não conheço bem.

JZ: Hum

JT: Mas conheço relativamente bem a poesia do Cummings, por exemplo. Gosto imenso. Eh (...) ...

JZ: O Auster eu sei. Eh...

JT: O Auster teve muita influência, mas, epá, teve muita influência, e eu na altura não me apercebi, mas teve muita influência Kafka. Oh pá, aquela coisa intrincada de isolamento, pá, das personagens, e o modo como o romance é...

JZ: Isso faz sentido

JT: É construído de modo apócrifo, quase, epá...

JZ: Hum

JT: Epá, não sei, mas olho p’aquilo agora e acho, acho que aquelas influências todas e aqueles romances todos que eu tinha lido na minha adolescência foram parar ali. E depois, o, o...

JZ: Mas é que O Livro dos Homens sem Luz também é um livro um bocadinho...

JT: Diferente

JZ: diferente dos outros todos, porque eu li-os todos...

JT É. E eu acho que...

JZ: E sinto que *O Livro dos Homens sem Luz* é, eh...

JT: É muito diferente, é. É um romance gótico, quase, não é?

JZ: É um bocado...

JT: Coisa estranha...

JZ: E tem uma ambiência mais surreal, mais aérea...

JT: Tem. Que é um bocadinho o ambiente deste novo. Eu acho que tou a voltar a isso, percebes?

JZ: Ok.

JT: Acho que tou a voltar a esse, pá, a esse ambiente em que não... Epá, porque depois o que se passou foi isto: eu quando cheguei ali ao terceiro romance, pá, *As Três Vidas*, eh...

JZ: Que é o que me interessa, que é sobre ele que eu te estou a entrevistar...

JT: Ah, é sobre ele...

JZ: Apesar de ainda não ter falado. Mas já lá vamos.

JT: É um romance que começa a misturar realismo forte e feio, não é? Com um bocadinho de história, epá, e com... Epá, eu tenho alguma dificuldade em chamar aos meus romances realistas.

JZ: Tens?

JT: Epá, tenho alguma, sabes? Porque quando, quando tu pensas em Realismo, não é? Eu quando penso em Realismo, nem sei o que é que me ocorre...

JZ: Ocorrem-te os oitocentistas

JT: Oh pá, ocorrem-me os oitocentistas, muitas vezes, eh, ocorre-me uma prosa do quotidiano.

JZ: Hum

JT: Que eu acho que não é a minha prosa, percebes?

JZ: Não, não.

JT: Não acho que nada que eu seja um escritor do quotidiano. Pá, são urbanos, os livros, sim, às vezes. Quase sempre, mas, eh, epá, por exemplo, *O Ano Sabático*, que é um livro, epá, eh...

JZ: Pá, *O Ano Sabático* eu também não chamaria realismo.

JT: Sai, pá, passa p'ó lado do fantástico mas não é o fantástico, percebes? Passa p'ó lado surreal, não é?

JZ: Mas chamarias a um livro como *A Anatomia dos Mártires*, por exemplo, um livro realista?

JT: Chamaria um livro realista, sim, que são os meus romances que têm menos sucesso.

JZ: É que seria horrível, que eu escrevi toda uma peça sobre *A Anatomia dos Mártires* em como era realista.

JT:: Não, mas é realista...

(Risos)

JZ: Mas, mas a minha argumentação é sólida.

JT: Sim, é realista, e é um livro também que eu tenho imensa dificuldade em perceber porque é que o escrevi ou... Mas, epá, mas enfim... Eh, o que é que me tinhas perguntado, João, desculpa lá, eu perdi-me...

JZ: Estávamos a falar sobre as tuas influências ao longo do tempo.

JT: Sim. Pá, acho que depois houve ali um período em que, eh, me influenciou muito...

JZ: E desculpa, desculpa interromper. Esta fase, estes momentos realistas, eh, de onde é que sentes que vêm, em termos de influências, quem é que te marca?

JT: É isso, é isso. Pois, é que eu cheguei ali a um ponto em que comecei a ser influenciado por escritores eminentemente realistas.

JZ: Hum

JT: Como por exemplo, o Javier Cercas, como, como o... Obrigado (...) como o Ian McEwan, eh, como o Philip Roth, eminentemente realista, pá, super realista, o Philip Roth, quase visceral, não é?

JZ: Sim, sem dúvida.

JT: Eh, e começou-me a influenciar muito, percebes? E eu acho que comecei a...

JZ: Mas e os outros, os americanos deste período? O Don DeLillo, o...

JT: O DeLillo, ele tem uma relação um bocadinho, um bocado ambígua. Gosto muito de poucos livros dele, mas depois quando ele entra naquela onda da grande conspiração americana, eh, eu perco a paciência.

JZ: Claro.

JT: Pá, o *Underground* não consegui acabar, o *Mao II* não consegui acabar, *Falling Man* não gostei nada, adoro um romance dele que se chama *Great Jones Street*, que acho fabuloso.

JZ: O *White Noise*?

JT: Adoro o *White Noise*, por exemplo.

JZ: Hum, Claro.

JT: Mas epá, quando entra na onda da grande conspiração americana, que já me leva para o Jonathan Franzen, que já me leva, epá, p'ó Pynchon...

JZ: Não gostas do Franzen?

JT: Não sou fã, percebes? Não sou fã. Aquele lado americano, epá, sabes? Vamos pegar aqui no grande tema americano. E do mesmo modo o Philip Roth. Quando o Roth pega no grande tema americano, por exemplo, o *Pastoral Americana*, isso já não me interessa tanto.

JZ: Hum

JT: Interessa-me o Roth d'O *Animal Moribundo*, interessa-me o Roth do...

JZ do *Portnoy's Complaint*?

JT: Do?

JZ: *Portnoy's Complaint*.

JT: *Portnoy's Complaint* mais ou menos. É um bocadinho comédia a mais pa mim, mas, mas é...

JZ: Ok, é justo.

JT: Mas é, interessa-me o Roth...

JZ: Mas e livros como o Human Stain, que tão ali pelo caminho?

JT: Sim, a mancha humana gosto imenso. Todos os livros do, do... Como é que se chama aquele, o alter-ego dele? O...

JZ: Ah, do Zuckerman.

JT: Exatamente! *Exit Ghost*, o...

JZ: O Counterlife, de certeza...

JT: Sim, o Counterlife

JZ: É um livro maravilhoso

JT: não li

JZ: Devias

JT: Epá, mas li o *Exit Ghost* e o primeiro que o (...)

JZ: (...)

JT: Como é que se chama?

JZ: Ahh, já sei, já sei.

JT: Em que ele vai encontrar o escritor na casa de campo, pá, e é muita gira essa cena...

JZ: Não me tou a lembrar do título.

JT: Ok, pronto. Então, interessa-me menos esse lado, mas pronto, como nessa altura ia lendo sobretudo realistas, não é? Pá, a partir dos vinte e poucos anos, pá, acho que comecei a ser levado por essa corrente...

JZ: Hum

JT: E portanto os meus livros acabam por... Há alguns livros ali que acabam por tar ali numa espécie de fronteira ou de lugar estranho entre um realismo, pá, e uma certa efabulação que não é completamente realista.

JZ: Hum

JT: Como *O Ano Sabático*

JZ: Mas no entanto tu nunca chegas a uma efabulação, eh, do tipo...

JT: Nunca chego a uma efabulação do tipo , tipo Peixoto ou tipo Valter Hugo Mãe. Nunca cheguei aí, isso não.

JZ: Exatamente, nunca chegas.

JT: Nunca é o meu género, eh, epá, chegar tão longe na efabulação, mas, eh, acho que cada vez mais me interessa menos, cada vez me interessa menos, eh, aquilo que eu fiz no princípio, sobretudo n' *O Hotel Memória*, *As Três Vidas* e depois *O Bom Inverno*, etc, que era situar os meus romances de um modo muito, muito arreigado, não é? E dizer "Ok, isto passa-se aqui" e portanto este é um cenário que vamos escrever e esse cenário ter necessidade de ser um cenário realista. Por exemplo, quando n' *As Três Vidas*, a personagem vai a Londres e a Nova Iorque, tu percebes, epá, que aquele autor passou por ali, que conhece aqueles lugares, que são lugares que lhe são familiares, não é? Eh, interessa-me mais aquilo do tempo, que é um lugar que não me é familiar

JZ: No entanto o, o... mas no entanto neste último, na *Biografia Involuntária dos Amantes* acho que sítio também tem essas características.

JT: Também tem, tem, eh...

JT: A Galiza e o Canadá e tudo mais têm... São sítios onde tu estiveste e...

JT: Também têm, têm... Sim sim sim, têm, têm,têm. Têm, agora neste novo livro não, percebes? E é isso que me... É isso que eu acho que tá a mudar um bocadinho. Não sinto tanta necessidade de posição geográfica, de situar a personagem, de enraizar a personagem numa geografia conhecida, não é? Por assim dizer.

JZ: Sim, ok.

JT: Mas acho que é uma coisa que veio por fases, oh pá, porque sem querer comparar-me, obviamente, oh pá, o Saramago também teve uma fase em que, de repente, as personagens dele deixaram de ter lugar, não é? Quer dizer,

JZ: Sim sim.

JT: Quando chegaste ali ao *Ensaio sobre a Cegueira* e os livros seguintes já têm Portugal, já não têm...

JZ: Sem dúvida. Passa da fase da reescrita histórica para outra fase qualquer.

JT: Pronto

JZ: Pa uma fase mais pós moderna

JT: Portanto, eu acho que é por fases, não é? E há escritores depois que nem precisam disto, epá, por exemplo o Gonçalo M.Tavares todo o... toda a literatura dele se passa em literatura.

JZ: É assim um centro da Europa genérico.

JT: É um país chamado literatura. Não é... Oh pá, é um centro europeu que tu podes deduzir pelos nomes

JZ: Que tem essas características

JT: Buchman e Lenz e, eh...

JZ: E pelos ambientes e...

JT: e os nomes que ele usa, Mylia, e não sei quê, percebes, pá? E ele foi buscar isto ali ao centro.

JZ: Bem, a pergunta que eu te ia fazer a seguir acho que já respondeste de certa forma, era influências específicas em termos de story telling, não é? Eh, não influências genericamente, porque o Kafka é uma influência em termos de tom...

JT: Sim

JZ: Mas influências em termos daquilo que te ensina a contar histórias, não é? E...

JT: Ah.

JZ: E saindo também da literatura, não é? Em termos de cinema, banda desenhada, onde é que tu aprendes a narrar?

JT: Epá, eu não sei, eu tenho... Eu acho que é sobretudo com os livros, porque, epá, porque a arte narrativa prosa não tem nada a ver com a arte cinematográfica, e como já fiz as duas conheço mais ou menos bem a diferença. Eh, a arte cinematográfica é uma arte do eterno presente.

JZ: Hum

JT: E a arte narrativa de ficção é, epá, é uma arte que recorre a vários tempos, até porque, epá, em português até tens a dificuldade acrescida de, de teres os tempos verbais todos, quer dizer, que não tens em inglês, por exemplo. Não tens o mais-que-perfeito em inglês e em português, quando tens perfeito, mais-que-perfeito e, eh, e os outros pretéritos, eh, comesas a pensar nas caixinhas todas que podes encaixar ali.

JZ: Sim

JT: Ou seja, tu podes estar a contar uma história no pretérito perfeito e estar a contar outra história no mais que perfeito que se, oh pá, que se vai encadeando, isto é, enfim, eh, é um... Isto está... (Risos). Elétricos, motos... Mais um (...)

MB: Não tem mais nenhum (...)

JZ: (Risos)

MB: (...) em toda a rua. Que é que se passa, que é que se passa?

JT: (Risos) Claro, claro, a Marlene tá cá.

JZ: Claro.

JT: Eh, e o cinema é a arte do presente, escrever, eh, epá, escrever guiões, não é? O João entre na sala e olha p'ra Mariana, que está ao fundo de não sei quê, e pega no não sei quê e rarara não sei quê. É isto, não é?

JZ: Hum

JT: Eh, a arte narrativa de ficção é uma coisa que não tem nada a ver. Eh, talvez o cinema te possa ajudar, mas a mim ajuda-me, sobretudo, no que diz respeito à imaginação.

JZ: Hum

JT: Há certas imagens que eu acho que o cinema te dá que tu na vida real dificilmente as vais apanhar. Não é?

JZ: Hum, com certeza.

JT: E certos planos, e certos ângulos. E certos momentos, até, não é? O cinema é uma coisa de muitos, de muitos momentos.

JZ: Mas nota-se muito na literatura contemporânea que é quase escrita em cenas, eh...

JT: É, não é?

JZ: Que é uma coisa que não acontecia antes do cinema começar a existir. Por isso é que eu te faço esta pergunta.

JT: Pronto, é isso... É... Pois, e isso certamente que tem imensa influência, agora no que diz respeito à escrita em si, não é? Ao... Não tem nada a ver.

JZ: Certo.

JT: Eh, oh pá, e até pode ser contraproducente que tu sejas um guionista a tempo inteiro, quando passas p'ró romance, pá, aquilo deve-te causar imensa dificuldade porque tu tás habituado àquela forma narrativa, quer dizer, eh, os guionistas quase todos que eu conheço que depois escreveram romances escrevem-nos no presente do indicativo.

JZ: Hum

JT: Epá, porque é a voz que lhes sai, não é? Quer dizer, é hoje agora, não é?

JZ: Hum

JT: Agora neste momento. E eu sou um escritor muito mais pretérito, não é? Não sou um escritor de presente.

JZ: Ok. Eh, agora, em relação ao mercado...

JT: Sim

JZ: Literário. Importa?

JT: Importa? (...)

JZ: Eh, até que ponto influencia a tua produção?

JT: O mercado?

JZ: Hum

JT: Pá, não te vou dizer que não influencia, até porque eu não vivo só dos livros, mas vivo muito dos livros, não é? Portanto, se eu não publicar, se eu não escrever (...) trabalho, não é?

JZ: Então sentes-te limitado, tu tivesses essa limitação que demorarias mais tempo, que escreverias menos? Existe essa preocupação?

JT: Acho que não, acho que faria exatamente da mesma maneira, com a vantagem de que, como tenho escrito um livro todos os anos, consigo tirar os dividendos disso, não é? Epá, e como qualquer outra profi... Enfim, tu se fores às finanças não há, não há nenhuma profissão chamada escritor, não é? Podes ser autor de obras do teu próprio não sei quê ou...

JZ: Hum

JT: Não sei. É assim que eu tou registado. Criador de obras de sua própria autoria, uma coisa assim do género. Eh...

JZ: (Risos)

JT: Não há esta profissão, não é? Mas ao mesmo tempo, as editoras dependem dos escritores, não é? Se não tiverem bons autores não vendem. Se não venderem, enfim...

JZ: Não existem.

JT: Não existem. E portanto é natural que neste tempo, em que livro, graças a deus, não morreu, como o CD (Risos), que é um negócio fechado, não é? Porque o CD é um negócio que não tem... Não tem saída, não é?

JZ: Já não existe.

JT: Pá, os artistas ganham o seu dinheiro dando espetáculos ao vivo. Eh, os escritores ainda conseguem vender e isso é uma coisa memorável, inverter a (...)... Isto é irritante que se farta, não é?

MB: Mesmo muito.

JZ: (Risos) Mas eu acho... Eu acho que te consigo ouvir, que também havia autocarros quando tava a entrevistar o Afonso e ouve-se. Isto apanha bem.

JT: E portanto, o mercado tem essa importância, não é? De nos poder dar as condições pa nós podermos escrever. Epá, e sem condições pa tu escreveres, tu não escreves, não é? Quer dizer, eu não conheço ninguém que esteja a trabalhar doze horas por dia num escritório e que, epá, que consiga ir pa casa escrever mais seis, epá, é impossível, percebes? Eh, epá, o tempo não dá pa tanto. Eh, e eu no princípio tive essas dificuldades todas, obviamente, porque quando publiquei o meu primeiro livro, pá, recebi uma soma... Uma soma exígua, não é? Portanto, tive que passar por esses trâmites de ter que sustentar outra profissão... Pá, fui jornalista até dois mil e... dois mil e sete, seis, dois mil e sete. Eh, para me poder sustentar. Depois comecei a trabalhar em guionismo em dois mil e oito e comecei a conjugar as duas coisas e percebi que era mais fácil p'ra mim fazer esse caminho. E hoje em dia, pá, faço pouco guionismo e cada vez mais perspetivo um futuro em que quero viver dos livros. E não está muito longe, creio eu, percebes? Não vai ser aos quarenta, como eu gostava que tivesse sido mas se calhar vai ser próximo. Eh, porque é isto que eu faço, percebes? E acho que é natural e justo que assim seja...

JZ: Mas, eh, sentes algum tipo de pressão para publicar todos os...

JT: Não, eh, a pressão, bom... P'ra já é assim, se eu não escrever todos os anos, epá, não sei o que é que ando aqui a fazer.

JZ: Hum

JT: Não tenho assim grandes razões pa não escrever. Quer dizer, as minhas razões pa não escrever seriam falta de inspiração, mas eu não sei muito bem o que é isso, percebes? Não conheço essa falta de inspiração. “Ah, estou num período menos criativo”. Tá bem, mas há imensas pessoas que têm trabalhos criativos que quando tão num período menos criativo, o que fazem, oh pá, é sentar-se e trabalhar até que a inspiração chegue.

JZ: Hum

JT: Pá, e imensas vezes é assim. “Epá, não me apetece nada”. “Tá bem, mas faz lá.”

JZ: Hum

JT: “Ah, mas não me apetece”. “Então mas faz lá”

(Risos)

JT: E vais ver que daqui a uns tempos começa a apetecer-te outra vez.

JZ: Mas a editora nunca...

JT: Eh, Oh pá, as editoras perguntam sempre “então, como é que tá a correr o trabalho, e tal, não sei quê”

MB: Ah, claro, no pressure, hum

JZ: No pressure, eh

JT: Mas não é... Não é, não tenho press... Quer dizer, não sou, não sou o Dan Brown, não tenho, não tenho...

JZ: Sim sim sim

JT: Não tenho uma editora a dizer “Vais-me vender cinquenta milhões de livros”. Não tem nada a ver, não é?

(Risos)

JZ: E em relação ao próprio conteúdo dos livros, à estrutura dos livros. O mercado influencia as tuas opções?

JT: Não, não, não tem nada a ver, pá, eu fui escrevendo os livros que achei que tinha, que tinha capacidade

JZ: Os dois livros com características diferentes, *O Bom Inverno* é mais um page-turner do que...

JT: Sim, *O Bom Inverno* é uma experiência...

JZ: Hum

JT: É um tema...

JZ: Mas não teve nada a ver com isso. Foi...

JT: Não, não teve nada a ver com isso. Não...

JZ: Foi uma opção artística?

JT: Oh pá, oh pá, vou-te explicar. Eu quando recebi o Prémio Saramago, pá, fiquei muita bloqueado durante... Olha...

JZ: Tu contaste-me essa história.

JT: Pá, tive este problema. E fiquei ali bastante indeciso, epá, fiquei um bocadinho assoberbado. Pá, não sei, não sei bem o que é que haveria de escrever a seguir. Achei que, eh, de repente havia esta atenção toda à qual eu não tava nada habituado, percebes? Quer dizer, tava habituado a dar umas entrevistas, pá, depois do livro sair e pronto, era isso. De repente aquilo pa mim foi um bocado estranho e eu achei que... Se calhar deixei-me levar um bocado, mas, epá, e depois quando me sentei a escrever foi aquilo que saiu e eu deixei um bocado a pena correr, percebes? E saiu-me aquele livro estranhíssimo, que não tem nada a ver com os meus outros romances, que é uma experiência, quase, é uma coisa de... Uma coisa claustrofóbica e é um livro desagradável com um protagonista desagradável, com personagens desagradáveis. É tudo desagradável. Não percebo porque é que as pessoas gostam desse romance.

JZ: Hum

JT: Não faço ideia nenhuma. Mas, pá, mas é o meu livro que mais vende.

JZ: É, é isso que eu te estou a dizer. Eh, ele é um page-turner, é um livro de leitura muito... Fácil.

JT: Mas porque é que isto... Não faço ideia nenhuma. Pois, mas eu não acho que seja um livro particularmente... Acho que escrevo livros muito melhores

JZ: Hum

JT. Acho que *O Bom Inverno* é um livro de passagem, é um livro... Epá, se calhar, pá, haverá escritores que não dizem isto, percebes? Que te dizem que gostam dos livros todos. Eu não gosto dos meus romances todos igualmente. Gosto muito mais d' *O Ano Sabático*.

JZ: *O Ano Sabático* é o de que gostas mais?

JT: Não. Não necessariamente. O que eu gosto mais é este agora. Pá, mas é que é mesmo este. Não tou a dizer que...

JZ: O que é acabaste?

JT: Sim. Não estou a dizer por, por ser... É porque é um livro que abre um novo ciclo.

JZ: Hum

JT: É. Quando a *Biografia* fecha, este abre um novo ciclo, portanto acho que é...

Ainda que a voz esteja lá e não sei quê, e que seja identificável, é completamente diferente, e portanto, é, é...

JZ: Mas então vais parar de fazer aquela coisa que fazes de recuperar personagens e...

JT: Sim, não há personagens recuperadas, não há...

JZ: Não há?

JT: Não. Não há nada disso.

JZ: E isso acabou ou...

JT: Pá, nesta fase acabou.

JZ: Ok.

JT: E por isso é que... Eu não sabia sequer se conseguia sair daquele ciclo, não é?

Mas aparentemente consegui, portanto... Deixa ver, eh... Portanto, oh pá, há escritores que te dirão que os livros são todos... Que gostam dos livros todos e eu não... Tenho uns que gosto mais e outros que gosto menos.

JZ: Hum. Em relação à comunidade literária.

JT: Sim

JZ: Eh, àquilo que o Pedro Guilherme Moreira chama “A oligarquia”. Eh...

JT: (Risos) Porque é que ele chama “oligarquia”?

JZ: Isso tens que lhe perguntar a ele, mas eu acho graça. Eh... (Risos)

JT: O que é que é uma oligarquia? É um... É um sistema em que...

JZ: Uma oligarquia é... É um sistema em que mandam os mais importantes.

JT: Mandam os mais importantes. Pá, mas isso é em todo o lado, não é?

JZ: (Risos) Bom, eh... Como é que tu sentes que isso te influencia? Sentes que tu fazes parte de uma geração?

JT: Eh, sinto que faço parte de uma geração, pá.... De uma geração muito individualista, também, não é?

JZ: Hum.

JT: Cada um pa seu lado, cada um a fazer as suas coisas. Eh, eu tenho alguns amigos escritores. Dou-me muito bem, pá, dou-me muito bem com o David Machado, por exemplo, dou-me com o Afonso. Não somos tão amigos como sou do David, mas, enfim, mas, pá, mas gosto muito dele. Eh, conheço-os todos, não é?

JZ: Sim sim

JT: Oh pá, e com pessoas... Pá, gosto imenso de tar com eles, com o Peixoto, o

Gonçalo M.Tavares, o Valter... Sempre que nos encontramos, que é cada vez, pá, que

se torna muito raro, porque tá cada um no seu país, eh... Eu não sinto que tenha, eh... Eu acho que é uma geração muito forte, eh, que faz coisas muito diferentes, eh, e acho que é uma geração que tá a ser muito bem recebida...

JZ: Hum

JT: Pelo público. Eh, mas acho também que falta alguma tranquilidade, tás a perceber?

JZ: Ok, o que queres dizer com isso?

JT: Epá, acho que falta alguma tranquilidade, às vezes. Acho que pelo meio do barulho das luzes todo, às vezes faz falta silêncio e reclusão e estar concentrados no nosso trabalho. Eh, e isso às vezes não é tão fácil como parece, não é?

MB: Que horas são, João?

JT: Ah?

MB: Que horas são?

JZ: ideia nenhuma, eh...

JT: Não sei.

MB: Estou a controlar as horas, por acaso

JZ: Eu tou, eh...? Pera...

JT: Por causa do... Por causa do lançamento?

JZ: São sete menos dez.

JT: Oh, (...)

MB: Ok

JZ: Eh, então sentes que existe... Que isso tem impacto, ou seja, que esta...

JT: Sim, nos últimos tempos, por exemplo, tenho tido uma vida muito mais calma. Durante uns anos tive uma vida, pá, em que tava sempre pa cá e pa lá, e era p'aqui, p'ali, era p'ó estrangeiro, era pa não sei onde, pá, e tenho-me acalmado um bocado porque senti que a minha escrita tava a prejudicar.

JZ: Hum. Tava-se a prejudicar.

JT: Eh, desculpa, senti que isso tava a prejudicar a minha escrita porque não tinha tempo, percebes? E, epá, era um festival aqui e ali, depois era a escola secundária, depois era a biblioteca, depois era o festival fora do país, depois era não sei quê, depois era a China, depois era Nova Iorque, depois, eh, não sei quê. Oh pá, eu Às tantas tava feito num oito, percebes? E portanto nos últimos tempos tenho tentado perceber “Epá, o que é que é importante pa mim?”, tás a perceber?

JZ: Hum

JT: Depois, eh, “Isto é importante pa mim. Isto. Não é aquilo.”

JZ: Sim

JT: E essa distinção é importante. É que por exemplo, um escritor que eu acho que se protegeu imenso durante os primeiros anos foi o Gonçalo. Ele não... Ele raramente aceitava convites, oh pá, e viajava pouco, etc, e foi construindo a obra dele porque tinha tempo pa ela, percebes?

JZ: Hum

JT: Eh, e eu tive ali uns anos, entre dois mil e nove e dois mil e doze, pá, em que foi um rebuliço, percebes? Epá, e agora nos últimos tempos tenho tentado acalmar porque, epá, porque eu preciso de tempo pa isto, oh pá, eh, não se escrevem livros nos aeroportos, pá, epá, eu não consigo. Nem no carro, enquanto vais de viagem, nem no comboio, epá...

JZ: (Risos) Ok.

JT: A minha vida nos últimos anos é carro... Carro, aviões e comboios, pá... E às tantas tou cansado.

JZ: Eh...

JT: Não é que eu não goste de ir aos sítios...

JZ: Sim sim sim sim sim sim sim

JT: Gosto de ir, percebes? Pá, mas, mas acho que sou um bocadinho mais seletivo hoje em dia.

JZ: Mas achas, apesar de tudo que existe um bom ambiente na literatura portuguesa? Que, que...

JT: Pá, acho que há um bom ambiente? Eu não vivo muito a literatura portuguesa. Eu vou às vezes a um lançamento, vou... Tipo, epá, vou às vezes aos, pá, vou aos festivais literários e às conferências mas, epá, não sei... Eu tenho uma vida pessoal, percebes? E não faço da, enfim, da comunidade literária ou essa... Não faço disso a minha vida, não é?

JZ: Com certeza.

JT: O que faço da minha vida é escrever e, pá, tar com os meus amigos e tar com a família e essas coisas todas. Depois o resto, enfim, oh pá, é que já é trabalho, mas...

JZ: Ok

JT: Temos que ir, não é?

MB: Não tens amigos (...)?

JZ: Não não não. Agora vem a...

JT: (Risos) Tenho, p' aí, eh... Tenho dezassete mil no facebook.

MB: (Risos) Isso é espetacular!

JZ: Falta-me a parte importante. Eh, em termos de narrativa, e falando em geral, dos teus outros livros, mas especificamente sobre *As Três Vidas*.

JT: Sobre *As Três Vidas*, sim.

JZ: Eh, até que ponto é que é importante p'ra ti, eh, a parte narrativa, a parte da história, do contar da história?

JT: Eh, já foi mais.

JZ: Hum

JT: Se queres que te diga. Já foi mais. Já fui um escritor mais preocupado com ter tudo no sítio e não sei quê, e que tudo fizesse sentido. Agora não. Estou, eh, epá, acho que tou muito mais livre e desamarrado desses formalismos, eh, até porque o próximo livro, enfim, nem sequer sei se aquilo tem história.

JZ: Hum.

JT: Pá, mas enfim, não... Quer dizer, tem história, mas é uma história, prr... Não é importante.

JZ: Ok.

JT: No caso d' *As Três Vidas*, eu quis provar a mim próprio, acho eu, que conseguia levar uma narrativa daquele tamanho até ao fim e nessa altura, sim, eu acho que *As Três Vidas* foi a minha grande aprendizagem do romance, até porque *O Livro dos Homens sem Luz* é um romance em quatro novelas *O Hotel Memória* é um romance pequenino e, enfim, com a narrativa também um bocadinho desarranjada. E *As Três Vidas* é o romance em que eu, epá, em que eu consigo pegar naquela narrativa com aquelas personagens e fazer sentido daquilo tudo. Eh, por isso acho que foi um romance iniciático.

JZ: Ok. Eh, em termos da estruturação narrativa, como é que tu pensas a estruturação de uma narrativa?

JT: Pá, eu não penso muito, sabes? Aquele curso que tu fizeste comigo... Aquilo é uma espécie de... Aquilo são coisas que, epá, que eu fui percebendo mas que raramente uso, tás a ver?

JZ: Hum

JT: Eu acho que isso começa a tornar-se uma... Tu internalizas isso, não sei se esta palavra existe. Interiorizas isso! Internalizas...

JZ: (Risos) Exato! Foste ao inglês

JT: Interiorizas isso... Fui. Eh, naturalmente lendo.

JZ: Hum

JT: Percebes? E portanto, quer dizer, eh, pa quem lê muito não precisas sequer de pensar naquilo porque já vais... Já compreendes naturalmente como é que... Quais são os pontos altos e baixos, como é que... “Pa onde é que eu vou agora?”, percebes?

JZ: Exatamente.

JT: Eh, e...

JZ: Então tu não tens noção de qual é a narrativa completa antes de começares a escrever.

JT: Eu nunca faço nenhuma estrutura, não faço estrutura... Nunca fiz uma estrutura.

JZ: Não?

JT: Nunca fiz um esqueleto em toda a minha vida

JZ: Hum

JT: Nunca fiz nenhuma estrutura. Oh pá, tenho uma ideia e algumas imagens, tenho aquelas personagens e sei que aquilo vai a algum lado, percebes?

JZ: Hum

JT: Às vezes sei, epá, “Eu acho que isto vai passar por aqui.”

JZ: Hum

JT: E portanto aponto e tal, “Bom, isto deve passar por aqui”.

JZ: Sei.

JT: Às vezes passa, às vezes não. Grande parte das vezes passa. “Passar por aqui, significante, passa por este acontecimento”, não é?

JZ: Ok.

JT: E às vezes sei isso um bocadinho antes de lá chegar. Mas normalmente não. Não..

JZ: Então não fazes aquele tipo de coisa que... Eh, por exemplo, de ter um quadro grande com post-its com os pontos-chave e coiso... Nada?

JT: Não, isso é... Não, isso é... Não, isso é p’ós guiões de cinema em que tu tens que estruturar tudo cena a cena.

JZ: Hum

JT: Porque depois as coisas têm que bater, não podem fazer racord e não sei quê, mas não. Eh, queríamos a conta, por favor.

?: Sim sim

JZ: Então no teu... nos teus romances nunca acontece.

JT: Eu nunca fiz nenhuma estrutura. Nada

JZ: Não há uma estrutura...não há um planeamento antes de começar

JT: Zero. Nada. O único que eu fiz...

JZ: Aquela escola do Neil Gaiman e o “Put one word after the other until you’re done.”, qualquer coisa deste género.

JT: Eu fiz... Sim. Fiz um bocado de pesquisa pr’*As Três Vidas* e pr’*A Anatomia dos Mártires* fiz imensa pesquisa mas, pá, mas depois no que diz respeito à estrutura ficcional, não, pa estrutura ficcional...

JZ: Então, eh, e por exemplo, falando especificamente d’*As Três Vidas*, aquelas narrativas que não nos são contadas, nomeadamente a da Camila e tudo mais. Tu conheces essas histórias ou não conheces essas histórias?

JT: Não, eu, eu conheço tanto como... Pá, acho que o narrador conhece o mesmo que eu, percebes? Não não não não... Não tenho ideia.

JZ: Ok. Então por exemplo, quando tu introduzes momentos da Camila neste livro, por exemplo

JT: Esses ângulos mortos também foram propositados para eu próprio não saber.

JZ: Tu próprio não sabes. Ok.

JT: E eu não saber, acho que é meio caminho andado para transmitir essa impressão ao leitor, de que não sabemos, percebes?

JZ: Hum. Então essa... Momentos como o da Camila neste livro são a posteriori?

JT: São. Isso foi...

JZ: Foi uma brincadeira,

JT: Foi quase uma brincadeira, até porque pensei que poderia fazer sentido, se ele tivesse na Europa nesses tempos

JZ: Hum

JT: Nesses anos em que o Saldaña Paris passa lá.

JZ: Ok. E em relação à caracterização das tuas personagens. Como é que tu pensas a caracterização das personagens?

JT: Normalmente vou tentando encontrar assim uma coisa qualquer que seja, que lhes seja peculiar...

JZ: Hum

JT: A elas, percebes?

JZ: Sim.

JT: É um bocado como a Joyce Carol... Eh, é um bocado como aquele exemplo, não sei se dei esse exemplo lá na aula, do coelho com o oito na... nas costas.

JZ: Sim sim sim.

JT: Oh pá, é um bocado isso. É um bocado encontrares uma característica que seja mesmo particular naquela pessoa.

JZ: Mas, eh, essa caracterização ao longo do tempo também não é feita de propósito, É...

JT: E é essa característica que me interessa. Não, não, oh pá, não, vai acontecendo, percebes? Há sempre coisas que são características de determinada pessoa e que, epá, e que são recorrentes, não é?

JZ: Hum

JT: E eu sou atento a isso. É isso que me interessa, percebes? Esse pequeno... Esse pequeno não-sei-quê que torna essa pessoa diferente. Ou que a distingue.

JZ: Hum.

JZ: Depois o resto vem por si, não é?

JZ: Ok, pois. Então estamos conversados.

Anexo 3

Entrevista realizada com Afonso Cruz a 25 de novembro de 2014

JZ: Ora bem. Eh, primeira coisa sobre a qual eu gostava de te perguntar tem a ver com o teu percurso. Eh, e começando pelos teus hábitos de leitura, ou seja, quando é que eles começam, com que tipo de coisas...

AC: Pá, na minha época, acho eu, toda a gente lia a mesma coisa. Não havia assim uma grande... Uma grande escolha. Eh, quando se começa a ler livros que não sejam ilustrados ou que tenham poucas ilustrações era Enid Blyton... Eh, e eu também li alguns livros que eram do meu pai. Eh, alguns que já nem são publicados mas, eh, assim com uns títulos muito... Muito do tempo da outra senhora, do género, eh, *Um Rapaz às Direitas* e...

JZ: (Risos) Mas e aquele tipo de literatura de cordel da...

AC: Claro. E havia também os clássicos da onda de aventura, sim... Também aquela coisa do Alexandre Dumas e, eh, Walter Scott, essas coisas... E claro, lia muita banda desenhada. Isso também me mudou bastante. Bom, por um lado porque gostava muito de desenhar, e portanto tinha alguma ligação já com a BD. Mas lia muito com... Os meus pais tinham muitos Cavaleiros Andantes antigos... O meu pai tinha os Cavaleiros andantes, as duas coleções e eu lia aquilo. E os Cavaleiros Andantes tinham a particularidade de misturarem BD's conhecidas, que ainda hoje são conhecidas, temos o Lucky Luke, o Asterix, o Tintim, com BD's que eram de cordel. Eh, de aventuras, imagina, uma cidade perdida na Amazónia ou...

JZ: (Risos)

AC: Aquele tipo de aventuras. Caçadores de cabeças, redutores de cabeças, sabes?

JZ: Sim sim sim

AC: Aqueles índios de... Na verdade são os... Na altura chamavam-se os Jívaros, que é um nome depreciativo, a tribo chama-se Shuar. Eh, pá, lia essas coisas, lia também Walt Disney eh, apesar de ser muito criticado cada vez que lia. Eh, se no entanto pegasse num livro de BD belga, já tava... Tá a ler BD mas boa, portanto havia essa coisa. E havia livros que lia n de vezes, aqueles como *O Rayon U* do Jacobs, o gajo do *Black and Mortimer*...

JZ: Hum

AC: É um livro meio de aventuras... Com dinossauros mas com naves espaciais, assim uma misturada.

JZ: Eu acho engraçado ver que tu falas mais da banda desenhada do que...

AC: Naquela altura, claro, não é?

JZ: Marca-te mais assim nos começos a banda desenhada do que *Os Cinco*.

AC: Sim. *Os Cinco* nunca me marcaram muito, na verdade. Eu gostei muito d' *Os Sete* e d' *O Mistério*

JZ: Ok

AC: Depois, p' aí com doze anos comecei a ter contacto com literatura que não era para crianças. Então, numas férias li pela primeira vez um livro para adultos, que era um pequeno livro de Dostoiévski que tinha dois contos. Era “O Sonho de um Homem Ridículo” seguido de “Um Conto de Natal” ou “A Árvore de Natal”, já não me lembro do nome do segundo. Curiosamente, esse, o “O Sonho de um Homem Ridículo” depois li passados muitos anos ou há muito pouco tempo, na verdade. Se calhar há uns cinco ou seis anos e tem lá imensas coisas que são o Dostoiévski mesmo, aquilo que ele pensa, etc. Claro que na altura não foi propriamente... Não percebi aquilo na totalidade, evidentemente, mas gostei muito. E na verdade continuei a ler livros da biblioteca do meu pai.

JZ: Então o teu primeiro livro...

AC: Então aí, depois li *O Tempo dos Porcos*. Agora é *A Quinta dos Animais*, que é um título mais, uma tradução mais literal

JZ: Mais livre.

AC: Lembro-me de ler *Angústia para o Jantar*, do Sttau Monteiro.

MB: Tambem li.

JZ: (Risos)

AC: Nessa altura, precisamente. E então passei a ler... Também li muitos clássicos russos na altura, porque como tinha gostado muito de Dostoiévski, depois acabei por ler umas noveletas do Maximo Gorki e do Gogol, que gostava muito, não por compreender, mas porque aquilo... Ele retrata muito a loucura e uma miséria extrema e uma pobreza, etc. E por vezes aquilo torna-se caricato em vez de ser... Bem, e ele tem alguns livros que são realmente surrealistas, como *O Nariz* ou... Mas, eh, aparte disso depois uma personagem é levada à loucura... Aquilo acaba por ter piada, entre aspas.

JZ: Sim

AC: Não tem piada nenhuma, mas para alguém com doze anos é o que se consegue, enfim.

JZ: E quis-me parecer que tu comesças a desenhar antes de começares a escrever.

AC: Claro, claro. Escrever nunca foi uma coisa que eu tivesse pensado...

JZ: Quando é que comesças a escrever?

AC: Eu comecei a escrever há seis anos. Seis, sete anos.

JZ: Há seis anos?

AC: Sim. Na verdade ,o... Quer dizer, eu viajava, por exemplo, sem máquina fotográfica porque tinha aquela coisa romântica de que o que me lembrava era melhor do que aquilo que tinha, de facto, acontecido. E não só isso. Também porque não queria parecer um turista e também por segurança porque apareces com a máquina, és um alvo, já à partida. Eh, e então deixava tudo porque até iria melhor se não tivesse aquilo. E fui-me apercebendo também de outras coisas quando viajava que a máquina era uma muleta, que as pessoas paravam no miradouro, saíam do autocarro, tiravam fotografias e entravam dentro do autocarro. E eu, como não tinha máquina fotográfica, punha-me a olhar pa paisagem e se gostasse muito tinha que a decorar de alguma maneira, tinha de a deixar cá dentro. E por isso passava ali imenso tempo a olhar para as coisas e dá-te um olhar um bocadinho diferente daquele que tens com a máquina fotográfica. A máquina é um vício porque também comesças à procura de um ângulo, e isto e aquilo e aqueloutro...

JZ: Sim sim sim

AC: Mas não é necessariamente aquilo que tu estás a sentir naquela altura. E como não levava máquina, levava blocos, e então passava muito tempo a escrever e também, porque viajava sozinho, passava muito tempo a escrever para passar o tempo, também. E coisas que via, coisas que ouvia, anotava tudo. Um pouco como a máquina fotográfica, na verdade, mas nos momentos de ócio, depois, já de... Não no próprio momento porque isso não é possível tu tares a... Mas depois quando parava um bocadinho no café ou a almoçar ou a jantar ou uma coisa qualquer, pegava nos blocos e enchia n blocos com isso. Na verdade...

JZ: Então assim a tua primeira experiência real de escrita com... Com os relatos de viagens.

AC: Com as viagens. Sim.

MB: E no entanto, não escreves coisas de viagens...

AC: Na verdade, muito muito dessa... Muito do que escrevi nessa altura, eh, vem publicado no JL.

JZ: Hum, sim sim sim sim, eu tenho reparado. Então esses textos são todos textos antigos. Não há produção nova pa esse...

AC: Sim, sim. Revi os textos todos, reescrevi mas basicamente tem ali assim um... A charneira é o...

JZ: Então não tinhas aquela coisa de miúdo de escrever historinhas, de...

AC: Não. Quer dizes, sim, como toda a gente provavelmente em miúdo escreveu alguma coisa, sim. Mas não foi... Nesse sentido, não

JZ: Mas não era. A ilustração já era, ou seja, o desenho.

AC: Sim, sim. A ilustração sempre foi um... Não era ilustração. O desenho

JZ: O desenho.

AC: Sempre quis fazer banda desenhada, por exemplo.

JZ: Hum

AC: Coisa que nunca fiz, mas, eh, era assim o meu sonho, na altura. E só p'ái aos quinze, dezasseis anos é que achei que não estava bem em artes e que devia mudar pa outra coisa qualquer. Na altura queria filosofia. Na altura foi complicado com os meus pais. Achavam que teria que voltar atrás. Eh, já tava no décimo primeiro, teria de voltar para o décimo e, portanto, perdia ali dois anos. E que se, na altura, se eu tivesse... Quando eu tivesse dezoito anos poderia, se quisesse, voltar atrás, coisa que, obviamente, não faria porque eram três anos. Eh, e portanto acabei por seguir artes mas tive uma altura muito complicada, uma relação muito complicada com o desenho porque achava que aquilo era uma espécie de maldição.

JZ: (Risos)

AC: Agora desenho bem, entre aspas, porque eu detesto essa coisa de quase que... Essa ideia que as coisas nascem contigo e que não podem ser aprendidas ou estudadas ou trabalhadas ou o que quer que seja, até porque a minha experiência ao longo da vida com pessoas que desenhavam me mostrou isso. Imensa gente que não desenhava quando eu desenhava, em criança, e que não eram grandes desenhadores, tornaram-se grandes ilustradores, e eventualmente, grandes desenhadores, porque uma coisa não implica a outra. Mas também conheci muita gente que desenhava muito bem e que hoje quando se fala com eles, eles têm vergonha dos desenhos da altura e nunca mais desenharam na vida.

JZ: Hum. O caminho para a publicação p'ra ti surge com a *Carne de Deus*, não é? Que foi uma encomenda, mas a intenção era a *Enciclopédia* primeiramente. Como é que isso tudo acontece?

AC: Eu a determinada altura tinha um blog e até foi um blog com algumas visitas. Cheguei a ter assim mil visitas por dia nesse blog e como foi ao início dos blogs, ou praticamente ao início, isso significava muita gente, na realidade. E uma amiga que trabalhava numa agência de publicidade convidou-me para escrever. Foi a primeira vez que eu tive um trabalho... Passei a trabalhar numa agência...

JZ: E que conteúdo é que se via no blog?

AC: Era... eram comentários políticos. Sociais, políticos. Era uma altura também bastante boa para isso porque o Santana Lopes era primeiro-ministro.

JZ: (Risos) Então havia pano pa mangas

MB: (Risos) Às vezes até me esqueço disso...

AC: E então ela convidou-me pa ser redator de publicidade. Copy... Como se chama? Copywriter. E então trabalhei com uma dupla e pela primeira vez não tinha nada a ver com a imagem. Portanto, aquilo era o art director, que fazia parte da imagem, do design, vá lá, e eu que escrevia o texto. E tive ali uma experiência relativamente curta de alguns meses em que fazia os headlines, etc. E o que acontecia ou que eu percebia acontecer era que nós tínhamos uma ideia em conjunto... Eh, muito bem, p'ra campanha, p'ra coisa toda. Ele começava a trabalhar a imagem e eu escrevia uma frase, às vezes um textinho, que é uma coisa que tu escreves numa hora, em cinco horas. Mas pronto, tá feito. E ele passava a semana a trabalhar os cartazes, os mupis, ou outdoors, vídeos e por aí fora, tás a ver? Trabalhar naquelas coisas... E eu ficava sem nada p'ra fazer, na realidade. E então criei um blog privado onde comecei a escrever. Arranjei um conceito, a *Enciclopédia da Estória Universal* e não tava a pensar que estava a escrever um livro, nada disso, eh, mas ia pondo os verbetes dessa enciclopédia fictícia. E chateei lá uns amigos, mas são amigos, portanto era privado. Eles, obviamente, foram lá a primeira vez que eu enviei a senha e o coiso, mas deixam de ir e eu também não sou pessoa de chatear, de mandar e-mail “Ah, vão lá ver o que é que eu faço, e tal”

JZ: (Risos)

AC: Então deixei-me disso, mas não desisti e continuei a escrever as entradas todas e a determinada altura olhei pr'aquilo e já tinha assim uma série delas e achei que se calhar isto dava um livro. Então enviei pr'a Bertrand, na altura. E...

JZ: Só pr'a Bertrand?

AC: Só pr'a Bertrand. E...

JZ: Porquê?

AC: Porque a minha mulher, a João Picas, não sei como é que a conheces ou se a conheces...

JZ: Conheço porque a Patrícia me disse que ela fazia o design dos livros dela.

AC: Ela fazia... Estava a fazer umas capas para a Bertrand nessa altura e achei que era uma boa maneira de chegar a um editor, portanto, de... Claro que enviei para a pessoa errada, evidentemente, mas depois foi encaminhado lá dentro para alguém. Não tenho nenhuma referência nem nenhuma coisa, não era propriamente... Mas eu sei que, e agora conhecendo bem, sei que aquilo são umas pilhas de coisas e que ninguém lê... É impossível ter ali alguém só p'ra fazer essa triagem de uma primeira leitura e depois passar para o editor aqueles que valeriam a pena e... Mas eu acho que a *Enciclopédia* teve sorte também nesse sentido porque não é um romance, tu não precisas de ler aquilo tudo. Lês duas ou três entradas, se gostas de duas ou três se calhar tens vontade de ler mais e aquilo... E depois também outra coisa, é que eu enviei a *Enciclopédia* já com capa, já paginado, etc, e aquilo tinha...

JZ: E a capa é a que ficou?

AC: Não não não. Mas tinha já um aspeto, eh, não era umas fotocópias ou um...

JZ: Hum

AC: E portanto também acho que, de alguma maneira, é capaz de ter chamado a atenção para a leitura. A Lúcia lá na Bertrand gostou muito, quis publicar, mas as administrações recusaram sistematicamente. Foram mudando as administrações, ela foi sempre tentando e a determinada altura eu estava com vontade de entregar a outras editoras e disse que ia mostrar a outras editoras a *Enciclopédia*, a mais duas editoras e uma mostrou-se muito interessada mas não seguiu em frente porque foi um período muito mau dessa editora, os Livros de Areia, foi uma altura que eles deixaram de publicar livros e p'ra Tinta da China, que na altura tinha publicado um livro chamado *Uncyclopedia*, que é o oposto de enciclopédia

MB: Hum

JZ: Hum

AC: Em português é *Inciclopédia*, com i.

MB: Sim sim sim, tive com esse livro na Feira do Livro.

AC: E acharam que não fazia... Eles tinham acabado de comprar os direitos dele e ele tem mais não sei quantas enciclopédias e achavam que não fazia sentido terem as duas coisas, apesar de o conteúdo ser completamente diferente.

JZ: Sim sim sim

AC: As dele são factuais e as minhas...

JZ: Nem por isso.

AC: Exato. Seja como for, eh, a Lúcia não desistiu e às tantas disse “Pá, mas não entregues a outro editor...” e não sei quê, não sei que mais “e tens de escrever um romance, porque eles acham que isto não é um bom primeiro livro.” E então sentei-me em frente ao computador e escrevi *A Carne de Deus*. Mas não foi... Lá está, ainda não estava a pensar ser escritor, foi assim uma coisa que foi acontecendo.

JZ: Que te mandaram fazer.

AC: A Lúcia depois mudou p’ra Quetzal e aí, já com menos pressões de vendas, foi possível publicar a *Enciclopédia* e na verdade até correu melhor do que a *Carne de Deus*

JZ: Sim, tu também já me tinhas contado isso. Como é a relação que tens com as editoras, com as pessoas? Eh, porque tu já tiveste muitas ao longo da carreira...

AC: Eu tenho gostado imenso. Com características diferentes, são pessoas diferentes, mas a maior parte deles tornaram-se meus amigos. Tenho tido sempre um ótima relação com os editores.

JZ: Não, mas eu sei, por exemplo, que neste caso te fizeram uma encomenda, entre aspas, te mandaram escrever um livro... Esse tipo de coisas acontece? Pressionarem-te pa publicar, pressionarem-te pa...

AC: Não, isso não foi pressão nenhuma, eh...

JZ: Sim sim, eh...

AC: O que era bom era... E eu, pronto, não, eh... Mas não, não há pressão. Nunca tive esse tipo de pressão. Não.

JZ: Nunca aconteceu.

AC: Não.

JZ: Eh, ok. Falando agora das tuas influências. Não dos livros que gostas mas dos que sentes que te marcaram.

AC: Bom, aí há... Tenho a distinguir várias coisas porque, primeiro, quando eu comecei a escrever, sempre achei que os escritores eram sábios.

JZ: (Risos) Depois percebeste que não.

AC: Depois pronto, não é bem assim. Eh, ou não é necessariamente assim. Mas achava sempre que havia ali um conteúdo muito importante a transmitir ou alguma coisa que tu sentias que era muito importante e era por isso que escrevias. Essa... A tua motivação era essa. E portanto, as minhas grandes influências, eh, em termos de formação têm muito mais a ver com a filosofia ou com o pensamento do que com propriamente a literatura. Obviamente, gostava muito de ler mas se o livro fosse, pr'a mim, meramente lúdico, eh, gostei muito de o ler, tecnicamente é muito bom, etc e tal, não ia para a prateleira do *Pride and Joy*.

JZ: Hum

AC: E então, os livros que me influenciaram muito foram os neoplatónicos. Platão, Séneca, alguns estoicos, não todos porque alguns me irritavam, porque acho uma dependência muito grande da razão para resolver problemas que muitas vezes são emocionais mas que pr'a eles era totalmente racional e se tu pensasse na coisa, eles estavam resolvidos, o que não é verdade. Eh, também muita literatura oriental, alguns livros religiosos do Oriente, como o *Tao Te Ching*, o *Lao Tze* e, especialmente na adolescência, também muitos orientistas, eh, o *Masnavi* do Rumi foi um livro também que li algumas vezes e que tá muito sublinhado. E depois também, dentro da literatura, um livro que aliava essas duas componentes, ou seja, tinha uma parte de conteúdo filosófico muito forte, muito marcada, como por exemplo, *Moby Dick*, sendo um livro muitas vezes ligado à juventude, não é nada. É um livro bem complexo, ou seja, tem a parte da caça à baleia que tu podes conotar com um livro de aventuras mas depois tem imensas considerações metafóricas, analogias, etc, que ele faz com a caça à baleia e depois com a vida de uma maneira geral.

JZ: Hum

AC: Eh, o Níkos Kazantzákis. Também lia muito bem essas vertentes...

JZ: Hum. Mas o Zorba ou outras coisas?

AC: Li praticamente tudo dele, até as cartas. Tenho até... Tenho a continuação que ele fez da *Odisseia* em inglês, Eh... O Dostóievski, claro...

JZ_: É justo dizer-se que a lista de autores que surge n' *Os Livros que Devoraram o meu Pai* é assim o teu panteão de influências?

AC: Não. Não necessariamente, nem sequer as quatro histórias fundamentais do livro que constroem o enredo.

JZ: Hum

AC: Estão lá porque são importantes para o enredo.

JZ: Porque há nomes ali que não seriam óbvios, como o Dinis Machado, por exemplo

AC: Não, o Dinis Machado eu gosto imenso

JZ: Pois, que nota-se... Mas não é o único. Foi o que me ocorreu, eh, existem nomes ali que não fazem normalmente parte daquele cânone óbvio

AC: Sim, não fazem... sim, claro, claro, claro.

JZ: O Kazantzákis também...

AC: Sim, sim, sim. Bem, o Kazantzákis teve quase pa ganhar um nobel, na verdade.

JZ: A quantidade de gente que teve quase pa ganhar um nobel...

MB: (Risos) Sim

AC: Sim, mas a ele não lho deram, na altura, por questões políticas, não foi...

JZ: A quantidade de gente que ganhou o nobel e que hoje em dia ninguém liga... Sim sim sim

AC: Ele realmente é daqueles... É, se calhar, dos autores, dos romancistas do século XX da Grécia mais importantes.

JZ: Com certeza.

AC: E claro, também teve algum sucesso cá em Portugal. Teve dois livros que foram filmes de sucesso, o *Zorba* e a *Última Tentação de Cristo*.

JZ: O Kazantzákis hoje em dia não se encontra.

AC: Mas hoje não é lido.

JZ: Não se encontra. Eu procurei na altura, quando falei contigo pela primeira vez. Procurei esse livro, não se encontra. Comprei-o em inglês porque em português não se encontra.

AC: Num alfarrabista há imensos, eh...

JZ: Confesso que não procurei nos alfarrabistas mas nos sítios óbvios ele não está disponível.

AC: Sim, eh, mas isto távamos...

JZ: Por causa das tuas influências.

AC: Sim, mas, eh...

JZ: E pronto, isto seriam umas influências mais iniciais (Não, não vale a pena, obrigado.) Eh, que tipo de... Com o passar do tempo e conforme também te foste habituando a ser escritor...

AC: Não, depois, claro, também há outros que me marcaram depois noutras alturas, não da mesma maneira. Eh, por exemplo, eu gostei muito de ler o Jorge Luís Borges e muitas vezes ligo-me ao Jorge Luís Borges mas eu...

JZ: E eu percebo porquê.

AC: Claro, claro. E eu também, mas...

JZ: (Risos)

AC: Mas eu não tenho a mesma relação com o Jorge Luís Borges que tenho, por exemplo, com o Dostoiévski ou com o Kazantzákis ou com o Thomas Mann, que esse é outro também que me marcou bastante

JZ: Sim sim sim

AC: Não todos os livros. Aí já não é unânime, já não sou unânime em relação a tudo o que ele escreveu.

JZ: De quem estamos a falar, desculpa?

AC: Do Thomas Mann.

JZ: Thomas Mann.

AC: Gosto muito do *José e Seus Irmãos*, que é um livro... Um livro não, é uma tetralogia que ninguém fala quando fala dele...

JZ: É mais (...) que *Montanha Mágica*.

AC: *Montanha Mágica* e o *Fausto*. E os outros livros que gostei dele também quase ninguém fala. Eh, os outros livros que gostei realmente muito é *Cabeças Trocadas* e *O Eleito*. Depois há uns mais formais, tive uma relação mais com a escrita, com o ambiente, com a poesia. Também sempre li muita poesia e sempre gostei muito. Os poetas também estão mais perto quase de uma cena profética quase. E também a tua interpretação, o texto é por si só mais ambíguo e portanto também te leva a... Encaminhas-te para onde queres. Depois... Mas aí, se calhar nos últimos anos em que me preocupava também mais com essa parte, Milorad Pavić foi...

JZ: Milorad Pavić...

AC: Milorad Pavić.

JZ: Isso é novo.

AC: Foi assim uma grande influência.

JZ: E especificamente em termos de story telling, daquilo que é a capacidade para narrar histórias, porque muitos dos autores que tu falaste até agora não são... Alguns são fortemente narrativos, outros não são de todo. Eh, especificamente em termos daquilo que é contar uma história, e isto inclui outros meios, ou seja, banda desenhada, filme, televisão, seja o que for. De onde é que sentes que vem essa escola, de onde é que aprendeste?

AC: De todo lado, quer dizer, a BD é uma maneira de contar histórias...

JZ: Hum.

AC: O cinema, portanto, tudo em que tive metido ou, de alguma maneira, com que tive alguma relação, o próprio cinema de animação, mas também literatura, claro. Porque a verdade é que, no caso de Dostoiévski, por exemplo, do Thomas Mann, ou deste que távamos a falar, porque aliam essa parte filosófica à narrativa, tu consegues ter as duas coisas presentes.

JZ: Sim.

AC: E portanto, essa parte da estrutura da história, como é que a imaginas... Também, foi sempre intuitivo, porque eu não venho das letras...

JZ: Sim sim

AC: Nunca aprendi a escrever um romance...

JZ: Mas de qualquer forma, o Mann e o Dostoiévski, por exemplo, escrevem livros muito grandes, com narrativas muito complexas e tu só neste último é que fazes uma coisa mais ou menos dentro desse género.

AC: Mas as estruturas são mais ou menos idênticas. Quando tu imaginas um conto e um romance... Hoje em dia não porque os géneros estão assim um bocadinho... Mas um conto tinha mais ou menos as mesmas características de um romance, tinha um princípio, um meio e um fim, que são os três atos clássicos, portanto... Começa com a motivação de uma personagem que deseja não-sei-o-quê, que tá lá no final do conto e depois um obstáculo no meio. Basicamente é isso. A diferença é que o conto é mais descritivo, ou seja, tu descreves o que aconteceu, ou melhor, é o *tell* em vez do *show* do “*tell, don’t show*”. Se tu, na verdade... No conto dizes “*Ah, há a personagem x, que era muito pobre e que vivia não sei quê e costumava fazer isto e isto e isto e que lhe aconteceu isto e isto e isto*” e no romance, na verdade o que tu tens que fazer é descrever aquilo. Em vez de dizeres que ele era pobre e que não sei quê não sei que mais, passas a descrever a vida dele na sua pobreza, depois quando lhe aconteceu aquilo, não dizes que lhe aconteceu aquilo, mostras como é que lhe aconteceu aquilo ou ou o episódio que aconteceu, e de repente, comesas a ter um livro bem maior do que...

JZ: Hum

AC: Mas basicamente, a estrutura é muito semelhante.

JZ: Hum. Pronto, em relação à estrutura, já voltamos. Eh, em relação ao mercado, como é que te sentes em relação a esta realidade?

AC: Como assim?

JZ: Importa?

AC: Sim, claro, importa. Tem os seus defeitos e as suas qualidades, como tudo. Eh, não sei muito bem o que é que, especificamente...

JZ: Eh, ou seja, tu quando estás a escrever, na altura da produção, isso entra na tua consideração? Pensas que aquele livro vai ter mais leitores, menos leitores? Isso faz-te alguma diferença?

AC: Não, não penso nisso. Não penso o livro se vai vender, se não vai vender, se... Mas preocupo-me com a editora, por exemplo.

JZ: Hum.

AC: Que é um pouco triste quando não vende, mas é uma coisa que eu também me sinto à vontade. Sou perfeitamente capaz de abdicar dos adiantamentos, por exemplo, se sentir... Eu próprio abduco dos adiantamentos se sentir que o livro não vende e que aquilo é um investimento da editora que não será... Que não vai reaver o dinheiro. E portanto é um pouco injusto que estejam a publicar um livro em que, à partida, estão a perder dinheiro. E porque, na verdade, os royalties, são de justiça elementar. Eh, se tu venderes, recebeste o dinheiro, se não vendeste, não recebeste o dinheiro. Os adiantamentos têm a vantagem de tu receberes aquele dinheiro à partida, mas só começo a receber royalties depois de cobrir esse adiantamento. Pode acontecer é que nunca chegue lá e portanto há uma parte desse dinheiro que te deram de adiantamento que a editora perdeu. Mas acho perfeitamente justo que tu não os recebas também, e percebo perfeitamente. Claro que é importante, especialmente para quem escreve poucos livros ter o adiantamento para conseguir viver enquanto está a escrever. Mas se eu tiver isso, por exemplo, pa um romance, que à partida vende bem, não me importo nada de abdicar dos outros, coisa que por acaso não tem acontecido.

JZ: (Risos) Mas então, isso preocupa-te, ou seja, a editora perder dinheiro preocupa-te, portanto, algum tipo de projeto mais experimental que tenhas receio...

AC: Preocupa-me porque me preocupam as pessoas.

JZ: Claro.

AC: Porque é mesmo chato estar aqui assim a trabalhar p'ró boneco e...

JZ: Então existe a possibilidade de tu teres a ideia de alguma coisa mais experimental, ou coisa do género, que abandones ou que não tentes publicar?

AC: Não, posso é arranjar outros meios para o fazer. Em princípio, a minha editora querará publicar tudo o que eu faço e quer, sempre. Mas se eu sentir ou eles sentirem que aquilo é uma derrocada, o melhor é eu tentar outros meios. E há editoras mais

pequenas, há outras maneiras de fazer a coisa vingar de alguma maneira, com edições mais pequeninas, mais controladas, e podes continuar a fazer coisas mais... Ou projetos um bocadinho mais, eh... Na verdade, por exemplo, o teatro não vende, a editora publicou o livro de flores de plástico e, eventualmente, publicará outros que tenho escrito e portanto... Mas poderia acontecer de ser um tiro no pé e...

JZ: Sim... Bom, eh, passando então para a parte mais teórica e que realmente, se calhar, é o cerne da questão, em termos da narrativa, do contar histórias. Eh, até que ponto é importante p'ra ti contar uma boa história, visto que me contaste que no princípio, a tua preocupação era livros que casassem bem uma vertente filosófica com uma vertente narrativa, até que ponto é importante p'ra ti, na tua escrita, na tua produção, ter uma história forte?

AC: P'ra mim é muito importante porque se não, escrevia ensaios, não escrevia... Se fosse só pelo conteúdo. O que eu acho é que é possível transmitir aquele conteúdo de uma maneira lúdica, de uma maneira que seja compreensível por toda a gente, até porque eu não sou um académico propriamente e, portanto, não tenho essa pretensão. Eh, e o que eu faço é um pouco tentar o mesmo que o pessoal no Oriente fazia, que cada vez que quer contar uma... Quer passar um conteúdo qualquer mais filosófico ou mais reflexivo, usa uma história, usa uma anedota, um conto, uma coisa qualquer que torne e que o embrulhe de alguma maneira lúdica, que as pessoas consigam ler, usufruir ou fruir de uma maneira que não seja uma granda seca, como alguns filósofos. Porque depois também na maior parte das áreas profissionais, as pessoas têm a sua própria gíria, que é muito difícil de ultrapassar, p'ra quem não conhece e, portanto, tu tens, de repente, um conceito que, se tu não estiveres por dentro dele, eh, precisavas de o explicar ou precisas de o explica. E o que acontece, por exemplo, com a divulgação científica, é muito mais fácil tu falares, por exemplo, tu és físico, tás a falar com outro físico, tu não precisas de tar a explicar o que é que é um neutrino. Dizes a palavra e o outro tá dentro do preciso, mas se tiveres a falar com uma pessoa que não sabe o que é um neutrino, já tens que explicar o que é um neutrino, é mais complicado explicar essa... Mas na realidade não é isso que importa, importa percebermos o conteúdo daquilo que se tá a fazer passar e eu acredito, pelo menos, que as ideias, e especialmente as boas ideias, eh, são compreensíveis por toda a gente. E é possível transmiti-las a qualquer pessoa, têm é de ser passadas de outra maneira e acho que a literatura tem também um papel fundamental, tem esse lado mais de prazer.

JZ: Hum. ‘Tão mas o teu processo então é por esta ordem, ou seja, tu partes de uma ideia, de um tema, de uma coisa que queres abordar

AC: Sim

JZ: E depois constróis uma narrativa à volta disso.

AC: Exatamente, sim.

JZ: Ok. Nunca te ocorre uma história e depois vês sobre o que é que ela é.

AC: Pode acontecer. Pode acontecer que eu esteja muito fascinado por uma história

JZ: Hum

AC: Mas normalmente, eu sinto-me fascinado por essa história porque ela já tem um conteúdo...

JZ: Exatamente.

AC: Filosófico forte. Por exemplo, *A Boneca de Kokoschka* é um exemplo. Eu escolhi a boneca de Kokoschka a partir do caso do Oskar Kokoschka. Mas eu gostava muito daquela história, não só porque ela é *sui generis* e tem este lado folclórico de um tipo andar com uma boneca no meio das ruas, mas porque é essa ideia do outro, de que tu precisas das outras pessoas para te construir a ti mesmo e p’ra seres um ser humano e uma pessoa, e que sem os outros tu não consegues construir uma individualidade. E portanto, parti disso, dessa ideia que eu acho muito forte para depois fazer *A Boneca de Kokoschka*, que tem uma série de bonecas de Kokoschkas lá dentro. O Bonifaz Vogel é uma espécie de boneca, porque ele próprio não tem razão como a maior parte das pessoas teria, não pensa como a maior parte das pessoas. Inicialmente, ele até tem uma voz que é a sua consciência, e é um pouco o outro a dar-lhe vida, eh, mais uma vez, mas também eh...

JZ: Especificamente em relação aos guarda-chuvas, como é que se constrói o *Para Onde Vão os Guarda-Chuvas*?

AC: Os guarda-chuvas também partiu de uma história que eu acho muito interessante, essa do Gandhi...

JZ: Hum

AC: E que tinha a ver com isso, com essa coisa da aceitação da diferença, mas acima de tudo também tem a ver com o outro, este dar o passo em direção ao outro. E parti dessa história, construí a partir daí a narrativa. Também é algo que me diz bastante e que...

JZ: Sim, mas recorda-me a história, a história do Gandhi.

AC: A história do Gandhi é, a determinada altura chega um hindu e leva o filho morto nos braços, chega ao pé do Gandhi e diz-lhe que foi um muçulmano que fez aquilo, o que é que ele deve fazer? E o Gandhi diz-lhe “ *O que tens que fazer agora é adotar uma criança muçulmana*”. E isto, à partida... P’ra já é uma história bonita de perdão, mas não só de perdão porque... E é isto que me agrada mais nesta história, é que o facto de fazerem a pior coisa que tu consegues imaginar não é matarem-te a ti, é matarem a pessoa ou as pessoas de quem tu mais gostas ou te sentes mais próximo, neste caso, um filho. Eh, e o ato de perdoar isso já é, por si... É preciso ali muita... Uma grande tolerância, uma grande... Mas não só ele perdoou, como ainda por cima vai adotar uma criança muçulmana, portanto, não é só perdoar, que já por si seria um ato de coragem, mas caminhar em direção ao outro e fazer muito melhor do que isso.

JZ: Como é que surgem as outras personagens deste romance?

AC: Elas na verdade, todas elas têm esse conflito, o conflito da diferença e...

JZ: Então elas surgem como ideias primeiro e como personagens depois.

AC: Como personagens depois, sim, apesar de quando tenho de compor aquela história, porque a minha história foi passar essa do Gandhi para um contexto diferente e tinha de arranjar um contexto que fosse já um contexto mais moderno e também mais universal, neste momento, que a luta entre hindus e muçulmanos na Índia é muito pouco expressiva hoje em dia, não tem... E também não é universal, portanto, é endémico, passa-se ali, não acontece em mais lado nenhum ou em praticamente mais lado nenhum. Eh, e no caso do Islão não, é cada vez mais presente, não realidade. E portanto, achei que era pertinente, porque acho que os nossos problemas não são locais, são globais, cada vez mais e é um pouco triste que quando morre um vizinho, nós nos sintamos afetados, claro que conhecemos, há uma empatia, há emoção envolvida, mas as vidas não valem menos por serem próximas. E acontece muito nas notícias, por exemplo, morrem duas mil pessoas não sei aonde, pá, são dez mil pessoas não sei aonde. Morrem três mil em Espanha, é uma catástrofe.

MB: Hum

AC: Ou trezentas em Espanha, aliás. Por exemplo, com o metro em Madrid já é uma catástrofe muito maior e com um impacto muito maior na sociedade, etc, do que dez mil pessoas a morrerem numa praia qualquer não sei aonde.

JZ: Então e as tuas personagens foram construídas no sentido de...

AC: Pá, acima de tudo, o que eu acho é que os problemas são... Os problemas no mundo, uma criança morrer em Gaza é tão importante quanto uma criança morrer em

Portugal, uma criança portuguesa. Não é... Claro que há pessoas que a conhecem e o facto de conhecer faz diferença emocional, mas em termos de importância não. Por exemplo, o problema de uma criança morrer a dez mil quilómetros ou morrer a um quilómetro não devia ser colocado. Eh, a vida humana tem um valor absoluto e portanto, independentemente do... Até porque começa a ser ridículo, a que distância é que tu determinas a importância da vida humana? Sai da Europa e a vida passa a valer menos? Passa... E isso não faz sentido. Portanto, e como cada vez mais estão as pessoas informadas, vivemos os problemas globais, acho que o problema não sei aonde é exatamente o mesmo que vivemos cá, até porque, também, eh...

JZ: Isso é um bocadinho o papel daquela personagem do irmão não é?

AC: A analogia também é muito importante. Eh, na verdade, os guarda-chuvas não é um livro passado no Paquistão, é um livro passado dentro de nós também... É um livro que se passa nas ruas (...) ...

JZ: Sim sim sim. Acho que nunca dizes que aquilo é o Paquistão. Nunca existe essa referência.

AC: Não não não, mas independentemente, o que quer dizer é que não interessa a distância a que ele está, parece ser uma coisa muito local, mas a minha ideia é que seja universal, portanto...

MB: Tu até disseste que é a triagem...

JZ: Hum

AC: Que tu possas compreender aquilo vivendo em Lisboa e sentindo exatamente as mesmas coisas vivendo em Lisboa. Claro

MB: Não disseste que aquilo era uma mescla cultural?

AC: Claro, mas, eh, muitos dos nossos romances de época são porque a filha não se pode casar com o gajo da estrebaria ou...

JZ: Sim sim sim sim

MB: Hum

AC: Que é exatamente a mesma coisa, como as castas hindus ou como outra coisa qualquer, na realidade. E nós achamos que essa é uma coisa mais próxima de nós, mas é exatamente o mesmo problema. É sempre de aceitação, de como é que lidamos com a diferença e como é que lidamos com o outro.

JZ: E esse era então um dos teus intuitos com a personagem do irmão e com aqueles ditos todos que depois surgem no final do livro, que são verdades universais, não é?

Que não têm...

AC: A personagem do irmão, como assim do?

JZ: Do do... Não me recordo do nome, que é uma estupidez porque vi...

AC: Primo?

JZ: Primo! Primo, desculpa, sim.

AC: Aí, em relação ao primo é assim uma espécie de palhaço rico.

JZ: Hum

AC: Eh, faz aquela... Faz, de certa maneira, o papel do Sancho Pança, ou...

JZ: Sim.

AC: Neste caso era agora o palhaço pobre, mas, eh, mas faz a contraparte, há assim um lado racional que é como se fosse também a própria consciência da personagem principal. E por isso, algumas personagens que aparecem são apenas complementos para criar um todo mais harmónico. É essa história que, neste caso o grande... Posso?

JZ: Sim sim, desculpa lá (...)

AC: Sim? Sim?

JZ: Eh...

AC: Porque eu ia encontrar-me com a Marta hoje.

JZ: Pronto, eh, portanto, em relação à estrutura, no entanto, como é que tu pensas a estrutura destes livros? E especificamente do *Para Onde Vão os Guarda-Chuvas*?

AC: Bom, eu já tinha mais ou menos a história, que era alguém que perde o filho.

JZ: Sim.

AC: Alguém que perde o filho

JZ: Sim.

AC: Neste caso, nas mãos de soldados americanos, portanto, mudei o contexto, e portanto, a seguir vai ter de arranjar uma solução p'ra isso, eh... Pensei no colar os cartazes, depois aparece o hindu, etc, etc. E isso condiciona também a geografia do romance, tem que ter um sítio que seja possível colocar esta história...

JZ: Sim, eu recordo-me que tu me falaste isso na altura, quando ainda o estavas a escrever, precisavas de um país que tivesse trabalho infantil, que fosse de maioria muçulmana, etc, etc. Tinhas uma série de condicionantes que eram precisas.

AC: Sim. E tinha depois também os fragmentos persas que queria incluir,

JZ: Hum

AC: Porque gostava muito deles na enciclopédia, que tinha mais uma série deles que poderia escrever na cabeça, porque aquilo é um tipo de frase, que tu não consegues

publicar aquilo sozinho, ou pelo menos eu acho difícil, porque parece sempre o *Manual do Guerreiro de Luz* do Paulo Coelho, ou uma coisa qualquer assim do tipo.

JZ: (Risos)

AC: Mas dentro de um contexto, sendo um livro religioso, supostamente religioso, com não sei quantos séculos, eh, tem as características desse tipo de livro e está inserido noutro e portanto era perfeitamente viável fazer uma coisa desse tipo, e a mim aproxima imenso, lá está, do Masnavi do Rumi e de livros que me marcaram bastante.

JZ: Mas a narrativa em si é construída de uma forma mais ou menos *ad hoc*, ou seja, tu levas a narrativa de uma forma natural, não a estruturas antes de começar.

AC: Sim, estrutura a maior parte das coisas, a maior parte dos acontecimentos. Os pequenos obstáculos não.

JZ: Sim

AC: As pequenas coisas que vão acontecendo não. Vou colocando...

JZ: Mas sabes onde é que acaba o teu primeiro ato, onde é que acaba o teu segundo, tens esse...

AC: Sim, sim, eu... Mais ou menos a meio do livro morre o filho

JZ: Hum

AC: E portanto tenho isso como ponto central ali do... E que tenho de criar o ambiente, inicialmente tenho de criar o ambiente para que aquela morte faça sentido, também faça sentido nos leitores e...

JZ: Sim

AC: E que crie assim um impacto, portanto.

JZ: Então...

AC: Se ele morresse ao início, por exemplo, tu não tens ligação nenhuma com a criança, portanto...

JZ: Claro, exatamente. Então tu crias uma espécie... Tu pensas em termos de narrativa ascendente até esse ponto e depois uma narrativa descendente a partir desse ponto.

AC: Sim. Sim.

JZ: Certo.

AC: Até ao final, sim. Não necessariamente ascendente porque... Mas há ali um ponto alto e depois um ponto alto no final, que já estava decidido desde o início, portanto era um...

JZ: Acaba por ser uma estruturação mais ou menos clássica, eh...

AC: Sim, é uma estrutura clássica. Tens... Sabes de onde é que a personagem vem, o que ela quer, o que ela pretende, e depois tens um grande obstáculo pelo meio e... Que na verdade devia fazer parte, ainda, do primeiro ato.

JZ: (Risos)

AC: Eh, e a seguir, todos os obstáculos que ele vai ter para... Será o segundo ato, para adotar uma criança americana e a resolução, que seria o final. Neste caso não acaba bem, mas... Ou melhor, acaba em aberto

JZ: O final trágico, não é?

AC: Acaba em aberto, apesar de a maior parte das pessoas levar para a coisa negativa, e eu próprio já me sinto

JZ: Já fizeste as pazes com essa ideia (Risos). Mas então seria justo dizer-se que a estrutura dos guarda-chuvas é mais uma estrutura em cinco atos do que propriamente em três. Tu tens ali um ponto, aquela...

AC: Tem é um primeiro ato inicial muito maior, eh...

JZ: Exatamente.

AC: Muito grande. E cinco atos não diria, porque depois os cinco atos implicaria depois no final ... Na verdade, até existem cinco atos porque existem dois livros diferentes.

JZ: Exatamente.

AC: Na verdade também não são cinco atos porque é uma continuação desta história, porque um quarto e quinto ato seria um problema adicional.

JZ: Hum.

AC: E depois uma nova resolução. E isso não acontece, não... Não é o caso.

JZ: Hum. Tá ok. Eh, tu... E mesmo nos outros livros tens uma relação muito, eh, muito curta com o terceiro ato, com o dénouement, gostas de quase o suprimir, não é? Que é o que acaba por acontecer neste livro.

AC: Sim, sim, mais ou menos, mais ou menos. É só para teres um final com impacto, e eu gosto que os meus livros tenham finais.

JZ: Sim

AC: Porque há livros que tu sentes, e não são maus por isso, é uma característica, mas tu sentes que se podiam prolongar durante mais tempo ou podiam ter acabado vinte páginas ou cem páginas antes. Eh, neste caso há um acontecimento, tanto nos guarda-

chuvas, como no *Jesus Cristo Bebia Cerveja*, são acontecimentos com grande impacto na história, determinadas coisas que caminham naquele sentido e que...

JZ: Exatamente, mas por isso é que eu digo. É que normalmente o terceiro ato acaba por funcionar como um atar de pontas soltas para percebermos o que é que acontece àquela personagem, tás a ver? Tu não sentes necessidade de...

AC: Sim, porque não quero que fiquem pontas soltas também.

JZ: Sim

AC: No caso, por exemplo, d' *A Boneca de Kokoschka*, o terceiro ato é enorme, é a terceira parte do livro, na verdade, e é tão grande quanto a segunda parte, que é o livro no meio, e a primeira parte, que é a introdução das personagens, e portanto, nesse caso, e é aí que as pontas soltas se vão todas atar, eh, sabermos como é que... O que é que aquele livro no meio, o que é que era ficção e o que é que não era, ou parte da (...)

JZ: Aiaiaiaiaiaiaiaia

AC: Mas em termos, à vista.

JZ: Exatamente (Risos) Pronto, Afonso, era mais ou menos isso que eu tinha para...

Anexo 4

Entrevista realizada com Patrícia Portela a 23 de novembro de 2014

JZ: Vou virar isto pa ti. Eh, primeira coisa que me interessa perguntar-te tem relação com o teu percurso. Desde o princípio, em termos de hábitos de leitura, como é que tu comesças?

PP: Eh, com tudo.

JZ: Hum

PP: Tipo, desde... O meu pai lia jornais da primeira página à última, como se fossem livros e eu adquiri o hábito, então faço isso com... Como é que se chamam os... os menus, só me lembro da palavra menu agora. Dos comprimidos, não são menus.

JZ: Ah, as bulas.

PP: As bulas, exatamente. Só me lembrava de gulas, que não podia ser.

JZ: Hum (Risos)

PP: Das bulas de comprimidos a todo o tipo que livros que estavam lá a jeito.

JZ: Hum

PP: Que é muito bom ter pais que têm livros proibidos, não é? Que têm dessa tradição de comprem tudo só porque é proibido. Eh, é ótimo porque uma pessoa tem ali tudo à disposição, não é? E portanto, eu acho que foi tudo. Eu tava assim a pensar o que é que eram assim as coisas assim mais enf... Pronto, os primeiros livros mesmo, claro que toda a gente deve ter lido a Alice Vieira, se quiseses nomes.

JZ: Hum. Quero.

PP: Tou aqui a pensar, vou fazer o esforço.

JZ: Hum

PP: Mas é mesmo tipo... Eu aliás, tive assim um problema... Não é um problema, mas comecei a ler muito cedo livros que não eram para mim. E pronto, isto baralhou-me um bocadinho, mas pronto, agora ficou assim, não é? Portanto, houve coisas que eu tive que perceber mais tarde que não eram bem aquilo (Risos)

JZ: Exatamente.

PP: Que a vida não era bem assim (Risos)

JZ: (Risos) Mas, por exemplo?

PP: Mas assim daqueles assim mais virados pa crian... Mas não, eh, eu comecei mesmo a ler muito cedo, a partir dos seis comecei a escrever e a ler por... Nunca pensei em ser escritora, portanto não tenho aquelas coisas dos filmes dos grandes autores que já sabiam o que iam fazer, até porque não me considero uma escritora, como tu sabes.

JZ: Hum, sim sim sim.

PP: E portanto... Mas sempre escrevi e desenhei e li, portanto tava tudo mais ou menos... Ou banda desenhada ou Nabokov ou... Lembro-me da minha avó me dar poemas de García Lorca.

JZ: Sim

PP: E eu não perceber nada, mas achar aquilo assim muito assustador. Russos, sempre tive uma paixão muito grande pelos russos. Eu acho que comecei pelos russos, por acaso. Porque eles têm umas coisas para... Muitos dos russos modernistas dos anos vinte têm muitas coisas pa crianças e depois uma pessoa lá acha que é tudo igual e vai depois seguindo pra cima.

JZ: Hum

PP: Vai por ali fora. (Risos) E pronto, depois chega ao Dostoiévski e assusta-se. Eh...

JZ: Sim sim, Dostoiévski com dez anos deve ser uma experiência...

PP: Mas portanto a minha introdução... Exato. A minha introdução foi pelos modernistas, não foi pelos outros.

JZ: Hum

PP: Sou uma grande fã do Tchekov, portanto quando cheguei ao teatro também cheguei... Aliás, a primeira peça que eu acho que fui ver foi uma peça de Beckett porque os meus vizinhos, um dos meus vizinhos era o Rogério Vieira.

JZ: Hum

PP: Rogério Vieira? Do Teatro da Cornucópia, acho que é Rogério Vieira. Era meu vizinho, quer dizer, vizinho dos meus pais.

JZ: Hum

PP: E portanto dava-me bilhetes pó teatro e o teatro que eu ia ver não era infantil.

JZ: Hum

PP: E a primeira peça que eu vi foi uma sequência de várias pequenas peças do... Não me lembro do título mas sou capaz de encontrar. Do Beckett, pela Cornucópia e só me lembro da frase “*Nós somos só dejetos do universo.*” E aquilo bateu-me um bocadinho mal aos doze, tinha doze, p’ái.

JZ: Aos doze, ok.

PP: Porque eu ia ver... Eu não ia ver Beckett, não é? Eu ia ver o meu vizinho. Pronto, portanto foi tudo sempre assim sempre um bocadinho sem... Por acidente. E também, por exemplo, letras de músicas, aprendi a falar inglês porque queria saber as letras de músicas.

JZ: Hum

PP: Portanto, foi tudo assim um bocadinho... Portanto, música pop também é uma excelente introdução à poesia. Depois a ideia é complicar mais, ou descomplicar mais, dependendo pa que lado é que se vai.

JZ: Claramente

PP: A música brasileira também. Tem assim frases que uma pessoa ficava sempre *“Mas o que é que eles querem dizer com isto?”*

JZ: (Risos) Ok.

PP: Eh, e portanto é assim uma misturada que vem por vários sítios sempre, desde o início.

JZ: Hum. E em termos de começar a escrever, que tipo de coisas é que tu começaste a escrever?

PP: É uma boa pergunta. Mas eu sempre escrevi, acho eu. Eu é que não me lembro. Mas eu três meia volta encontro pessoas que me dizem que eu lhes ofereci uma história.

JZ: Uma história? Mas escrevia narrativa...

PP: Sim. Escrevi... Não faço ideia, escrevia uma história e depois dava às pessoas, em forma de carta. Eu escrevia muitas cartas, eu era cartó-manó-fana. Não sei como é que se diz.

JZ: Ok. E já não és?

PP: Não. E não gosto de escrever e-mails

JZ: Detesto escrever e-mails. Eh...

PP: Por acaso é verdade. Tou sempre a dizer que devia continuar a escrever e tive um hábito de enviar postais até há muito pouco tempo. E agora perdi, que é pena.

JZ: Hum

PP: Adoro receber cartas e postais, que também já não recebo. Só recebo contas. E mesmo assim já poucas, não é? Agora já dá tudo pela net.

JZ: Ya.

PP: Portanto cartas, e eram cartas com histórias. E fazia muitas histórias de aulas. Também apanhei um período muito específico no... Eu fiz a escola nos anos oitenta, onde ainda estava tudo em “*Vinte e Cinco de Abril Sempre*”

JZ: Hum

PP: E então, muitas vezes, respondia com histórias, ou seja, eu não tinha muito consciência de que tava a escrever histórias, mas eram tudo histórias.

JZ: Ok. Ok.

PP: Portanto, não sei se isto responde...

JZ: E quando é que tens assim a noção de que te sentas para produzir?

PP: O ano passado. (Risos)

JZ: (Risos) O ano passado!

PP: Não, *O Banquete* é o primeiro que eu tenho noção de que comecei a escrever uma coisa a sério.

JZ: Sim? *O Banquete* foi o primeiro?

PP: O resto foi... Acho que sim.

JZ: Ok

PP: Assim pa ser a sério, sim. O resto foi sempre... Ou era pa espetáculos, ou era porque escrevia a um amigo, ou escrevi porque em vez de oferecer um presente de natal, porque não tenho dinheiro, escrevo uma história...

JZ: Hum

PP: Ou porque ... Foi sempre uma outra razão qualquer, por acaso nunca ninguém me tinha feito esta pergunta e eu nunca tinha respondido, portanto é assim aqui ao vivo e a cores. Se eu mudar de ideias é ao vivo.

JZ: (Risos) Se mudares de ideias mandas-me um mail.

PP: Mas é, mas nunca foi assim essa coisa de me sentar e escrever *O Banquete*. É a primeira.

JZ: Ok,

PP: Que me sento assim pa escrever. Estranho. Se calhar não devia dizer isto a ninguém.

JZ: E em termos de publicação, o caminho para a publicação. Como é que és publicada pela primeira vez?

PP: É uma história muito gira. Fui publicada pelo Vasco Santos da Fenda

JZ: Hum

PP: Em noventa e oito, se não tou enganada. Portanto, depois há um hiato de dez anos pelo meio. E publiquei o *Cardume Rosa*, a *Operação Cardume Rosa* e *Se não Bigo não Digo*. São dois livros que eu adoro.

JZ: Hum

PP: Tenho sérias dúvidas sobre a grande qualidade, literária e outra, (Risos) das obras, mas foi... Tenho profunda admiração pelo Vasco Santos, porque ele achou... Eu só soube agora também há pouco tempo, curiosamente no lançamento d'*O Banquete*, onde ele foi, e que me contou que me conheceu na Book House, portanto eu não me lembrava, quando eu tinha p'ái exatamente treze, catorze anos, porque achou fantástico, extraordinário, que uma criatura daquele tamanho fosse aos saldos da Book House comprar assim filosofia, que não fazia ideia que era filosofia, mas "*Camus. Que lindo, ai!*" (Risos) Só porque tinha um título giro. E depois mais tarde, entrei em contacto com a (...) já não me lembro por quê, porque é assim, porque eu não o conhecia, não é? Ele é que diz que se lembra da personagem porque, tipo, eu era uma habituée

JZ: Tu eras de facto uma personagem.

PP: De lá. Já tinha o vício com aquela idade, e portanto as mesadas iam p'ós livros. E um dia eu acho que pedi ou ele sugeriu e eu fiz o catálogo da primeira peça que fiz, de um grupo que se chamava O Resto, em que ensaiámos a partir de textos que eu escrevi, mas no final ensaiámos tanto e improvisámos tanto que não ficou o texto.

JZ: (Risos)

PP: E então eu tive pena. E então sugerimos, nós... Era um grupo coletivo, não era? Várias pessoas que trabalhavam em conjunto e decidimos "*Ah, fazíamos um catálogo, assim os textos sempre entram, já que não entram no resto.*". E então fiz um catálogo pequenino, que é com o grafismo do Bicker, que é esse grande senhor do grafismo português, dos (...). É um catálogo maravilhoso, uma coleção minúscula, e ele disse-me "*Não, não. Eu imprimo e vocês distribuem com o espetáculo*"., que era no Mercado da Ribeira, que agora é uma coisa mais ou menos sinistra da Time Out, mas que na altura era um mercado ainda.

JZ: Hum

PP: E portanto nós ensaiávamos quando o mercado saía e vice-versa. E esse foi o primeiro livro, o segundo foi a tese, lá está. Era uma tese de cenografia, portanto, vê-se um cenário, e saiu um livro. Quase chumbei a tese de mestrado, precisamente.

JZ: (Risos)

PP: Porque é de cenografia. O livro era uma história sobre a cenografia que não se via, portanto tava sempre a mudar. E também gosto muito desse livro. E depois terminou em livro, quase. Não sei se... A tese não teve muito sucesso, mas o livro era muito bonito.

JZ: Hum

PP: E tinha uma capa prateada. E foi feito com o grafismo do João Paulo (...), também esse grande senhor da... Que inventa fontes, inventa letras, um grande senhor do grafismo português, também. Portanto, tive essa sorte. E depois fui à minha vida, fui fazer peças e outras coisas. E depois, durante muito tempo, fiz aquelas coisas que se fazem classicamente, que é enviar...

JZ: O manuscrito p'ás editoras?

PP: O manuscrito pa dez editoras, convencida, aliás, por uma... por amigos

JZ: Estamos a falar agora d'*O Banquete* já, ou...

PP: Só da *Odília*, da *Odília*...

JZ: Da *Odília*.

PP: Porque *O Banquete* é o último de... A *Odília* parece-me a mim... É o terceiro, é o terceiro livro na Caminho. E enviei pa várias, que recebi de imediato. Várias respostas, p'ái oito, e dizer "*Muito obrigado. Até uma outra oportunidade.*" (Risos)

JZ: "*Mas não encontraste espaço no nosso programa editorial.*"

PP: Sim. Aquela chapa cinco, que é uma coisa que é horrível

JZ: É horrorosa, é.

PP: É horrível, principalmente quando recebes, tipo, mandaste assim, enviaste pa dez daquelas que tu gostas.

JZ: Hum

PP: No tempo em que ainda havia dez. (Risos) Por acaso agora há mais, por acaso agora há mais. Agora há muito mais coisas assim

JZ: Infinitamente.

PP: E recebi chapa cinco de todas p'ái na segunda semana, portanto, obviamente, uma pessoa, "*pronto, dois e dois são quatro*"

JZ: Já te responderam, já não foi mau.

PP: Pois

JZ: Já não foi horrível.

PP: Pois, mas acho que foi uma coi... Foi uma questão de delicadeza, só pa não terem que atender o telefone, umas semanas mais tarde de duzentas mil pessoas a enviar.

JZ: (Risos)

PP: E três meses depois telefonaram-me da Caminho.

JZ: Hum

PP: E eu fui a última autora a entrar na Caminho, porque a seguir foi vendida.

JZ: Hum, ok.

PP: Portanto, foi assim. Tudo foi muito clássico.

JZ: Hum

PP: Tirando a loucura com o Vasco Santos, da Fenda, que se achou, só porque, pronto, porque era um...

JZ: Ok. E a tua relação com a editora, nomeada, eh... A pessoa, não, eh... é

PP: A pessoa, sim. É fantástica, é fantástica.

JZ: E tem sido sempre a mesma que te tem acompanhado ao longo do percurso?

PP: Sim, sim. E não troco, e não troco mesmo. É é, portanto, é a Isabel Garcês

JZ: Hum

PP: E, eh, e o Severino. São sempre os dois, mas a Isabel Garcês é com quem faço o trabalho de dia a dia. E eu não escreveria nada, mesmo que não fosse da Caminho, que não passasse pelas mãos dela.

JZ: Hum

PP: É uma relação mesmo de muita cumplicidade e de muita franqueza também.

JZ: Hum

PP: E ao mesmo tempo muita liberdade, porque... Eu não sei como é que funcionam as outras editoras, portanto, só conheço esta, portanto, o Vasco, e a Fenda. E eu acho que não vai haver mais ninguém como a Fenda, a Fenda é só a melhor editora do planeta. Uma das melhores editoras do planeta, tem os malditos todos, portanto, é um luxo uma pessoa ser editada pela Fenda porque, na altura, fui editada na Coleção Novos Monstros.

JZ: Hum

PP: Onde eu podia t... Que é uma coleção que já não existe. Aliás, eu acho que ele já não edita portugueses, só edita alguns, e posso tar a dizer uma asneira, portanto não vou dizer muito mais. Na Caminho, eh, aconteceu-me uma das coisas mais bonitas, porque eu fui lá a uma reunião, fui com a *Odília*, foi a *Odília* que eu enviei, a reunião deve ter demorado quinze minutos, vinte minutos. E eu sentei-me com a Isabel e com o Severino, e o Severino disse-me uma das coisas mais bonitas para quem faz teatro, não sei se tu fazes também espetáculos...

JZ: Eh, não, ainda não.

PP: Mas pa quem tá habituado no mundo do espetáculo, se calhar dito assim até é bastante dúbio, bonito também, mas tem algumas... É mais flutuante, é mais efêmero. Eh, é maravilhoso ter... Foi na sala do Nobel, portanto tinha lá o diploma do Nobel, era assim uma coisa séria.

JZ: (Risos)

PP: E... Na Gago Coutinho, era na Gago Coutinho, e ele disse-me “*Bom, já percebi que é uma escritora séria. Se quiser ter aqui uma colaboração p’ós próximos vinte, trinta anos, conte connosco.*”

JZ: Hum

PP: E vi este tipo de relação que é pa durar, que não é pra ser fantástica, não é pa vender milhões, não é p’ra... Mas é p’ra “*Eh, tamos aqui. Você quer escrever, nós queremos editar. Tamos bem uns p’ós outros.*”

JZ: Hum.

PP: Assim de uma coisa, uma... De um carinho, de uma segurança que hoje em dia é muito raro, não é? Quando toda a gente salta de um lado para o outro e anda de um lado p’ó outro, é uma das coisas que eu aprecio imenso e ao longo dos tempos, cada vez aprecio mais. Eh, não tenho calendário, não sou obrigada, também não sou obrigada a exclusividade nenhuma, mas também não sou obrigada eh...

JZ: A publicar

PP: A publicar. E ainda por cima sou uma rapariga lenta

JZ: (Risos)

PP: E que nem sempre sabe muito bem o que é que vai fazer, e tenho mesmo dois companheiros, tenho dois companheiros. E, por exemplo, às vezes trocamos de livros, como trocamos de ideias, como trocamos guiões. De como às vezes, tipo, e depois falta ali qualquer coisa e volta pa trás e... Mas concordamos quase sempre. E é muito bonito, é muito bonito, e é uma relação que é pouco conhecida, não é? A relação com os editores.

JZ: Hum

PP: E é fundamental, não é? Não há livros sem editores.

JZ: Não. Pelo menos (...)

PP: Não há mesmo. E esse trabalho é uma das fases mais bonitas, porque senão depois uma pessoa não sabe muito bem o que é que tá a escrever.

JZ: E era por isso que eu te ia perguntar também, em termos de alterações ao texto, antes e depois de a editora trabalhar nele, fica substancialmente diferente ou é mais ou menos aquilo que tu impuseste?

PP: Não é uma questão de ficar diferente, fica melhor.

JZ: (Risos)

PP: Não, é mesmo. O editor é uma espécie de tradutor dos teus problemas. Muitas vezes tu não és capaz, por exemplo, quando eu tou muito envolvida a fazer uma coisa

JZ: Hum

PP: Não és capaz de perceber alguma coisa que tá ali a... E o editor muitas vezes é capaz de perceber

JZ: Hum

PP: E, eh, às vezes até é pela positiva, como pela negativa. Eh, por exemplo, eu e a Isabel temos, em relação a outro livro que ainda vai ser publicado... Porque muitas vezes há livros que eu até tou numa fase até bastante mais inicial...

JZ: Hum

PP: E que discutimos só o tema às vezes, e portanto não é só aquela coisa básica que eu passo quando tá feito, entrego e corrijo.

JZ: Hum

PP: Não temos nada essa relação. É uma relação muito de colaboração, de alguma forma. E às vezes tamos a falar e há um projeto que é a Coleção Privada da Casa Nacional do Brinquedo, que quer à força introduzir um... Não sei porquê, eu própria não sei porquê, o Melville.

JZ: Hum

PP: Gosto muito do Melville, do *Sinbad*, pronto. E a Isabel, como boa editora que é, sugeriu-me que se calhar (Sussurros), agora o Melville...

JZ: (Risos)

PP: Tipo, é tão giro o puto e agora vais pôr assim um grande nome? Tipo... E entretanto, isto já foi uma conversa que tivemos há dois ou três anos, e entretanto fui a uma biblioteca em que... Ah, porque eu tinha esta fixação com o que Melville aprendeu com a literatura portuguesa

JZ: Hum

PP: Por causa do mar e as baleias e as Açores e os barcos e não sei quê. Descobri um livro há dois ou três anos, eh, que fala exatamente da influência de Camões na literatura do Melville

JZ: Hum

PP: E telefonei, claro, logo, só p'ra chatear. (Risos) Liguei logo à Isabel a dizer “*Agora já tenho razão*”. O que é um facto é que entretanto o Melville desapareceu do livro, mas entretanto todos os dias temos a conversa.

JZ: Mas ela...

PP: Mas eu tinha razão, isso é que é importante. Não, isto pa dizer que há conversas que não são só sobre a obra

JZ: Hum

PP: Muitas vezes são sobre... Também como eu sou muito sobre estrutura, trabalho muito sobre estrutura, sobre os temas, não é? Muitas vezes fascino-me muito com um tema e depois vou à procura de como é que aquele tema fala, qual é a linguagem pa ele, faço muito ao contrário. Não sou tanto da literatura nesse aspeto.

JZ: Sim sim

PP: Da obra literária. Então é giro às vezes ter essas conversas preliminares do “*Ah, tou a fazer isto, mas ali não sei quê*” . Às vezes acabamos em grandes discussões políticas ou...

JZ: (Risos)

PP: E é fixe ter este direito. De vez em quando lá vou eu almoçar e saem dali sempre grandes soluções, que às vezes são abstratas, portanto não temos só aquela relação do papel

JZ: Hum

PP: Mas também temos aquela relação do “*Ah, isto era giro agora era fazer não sei quê*” E portanto é muito bom, sabe muito bem.

JZ: Em relação à tua experiência no Iowa?

PP: Como é que foi?

JZ: Hum. Mais do que como é que foi, como é que acabou por influenciar o teu trabalho, a tua forma de escrever?

PP: Eu ainda estou p'ra ver, porque é recente. Acabou exatamente há um ano. Exatamente há um ano, mais ou menos. Sei porque me enviaram uma mensagem porque é sempre na altura do Thanksgiving, que é pa semana.

JZ: Hum. Eu pergunto porque normalmente, as escolas de escrita criativa têm a fama de serem prescritivas e...

PP: Mas eu não fui a uma escola criativa.

JZ: Tu não estiveste no Writers...

PP: Não. Nós estávamos do outro lado da rua.

JZ: Ah.

PP: Eu vou-te explicar, eu não tive no Writers' Workshop.

JZ: Ai não tiveste no Writers' Workshop?

PP: Temos um... Não, não. Tive em frente. (Risos) Há dois programas em Iowa, há o Writers' Workshop

JZ: Hum

PP: E foi uma das coisas... Aliás, era a única coisa que eu sabia sobre Iowa é que tinham o milho

JZ: Hum

PP: Tinham lá a sede da Monsanto, não é? Do milho transgénico, e tinha o Iowa Writers' Workshop, tinha o Philip Roth e o Kurt Vonnegut

JZ: Hum

PP: Por isso, só por isso já valia a pena ir ao Iowa. Só pa ver como é que aquilo... Não se passa lá grande coisa.

JZ: Não.

PP: Mas do outro lado da rua, mesmo literalmente assim, há uma casa que se chama Shambaugh House, e que tem o International Writing Program

JZ: Hum

PP: Que não é um workshop, que não é uma residência, basicamente dão-te um sítio p'ra dormir durante dez semanas. No meu caso eu fui também ao (...) Fellow, portanto fiz uma série de trabalhos com a comunidade também, portanto eu tive três meses, o geral são dois meses. Aliás, eu tive quatro meses e a maioria das pessoas teve três meses, e eu tinha que fazer um blog, eu sempre fui... Foi o meu primeiro blog, primeiro e último, provavelmente, mas foi muito giro fazer um blog.

JZ: Eu acho extraordinário como é que consegui acompanhar esse blog sem perceber que tu não estavas na Writers' Workshop.

PP: Que giro. Não, porque... Não sei, se calhar por causa da fama, mas eu tava no wri... Tava no International Writing Program, porque o Writers' Workshop são americanos, só.

JZ: Hum

PP: E mais! É muito difícil contactar com eles. Mesmo sendo do outro lado da rua, é mesmo muito difícil, tudo muito secreto e eles sofrem muito. E há exatamente muitas discussões exatamente sobre isso, a coisa do estilo, não podem aprender a escrever,

depois encontramo-los nos bares a sofrer, e tal. E... Mas conheci assim gente mesmo muito interessante porque, eh, ai agora tens que imaginar que o Iowa é assim como...

JZ: É um milheiral gigante.

PP: É um milheiral gigante com escritores. Os escritores servem à mesa, os escritores servem nos supermercados... É igual assim, aquela coisa em Los Angeles devem ser dos atores, não é?

JZ: Hum

PP: A servir à mesa porque querem ser a Angelina Jolie um dia destes. Eh, ali nós queríamos todos ser escritores. Que é fantástico, até é um bocadinho overdose porque não se fala tipo “*Olá, és de Portugal*” “*Ah, sim*” “*Eu também já fui lá de férias.*” Não, é logo “*Ah, Saramago.*”

JZ: (Risos) Passado quatro meses uma pessoa até (...) também. Mas o que é interessante no International Writing Program são trinta... No meu ano foram trinta pessoas de todo o mundo que estão juntas. Nós fazemos, fazemos... Damos aulas, eh, workshops, fiz uma instalação, por exemplo. Portanto, apresentamos também um calendário, até bastante preenchido pa quem quer escrever, mas ainda assim dá pa escrever. E fazemos parte de muitos encontros internacionais, muitas conferências internacionais. E basicamente, acabamos sempre a jantar com alguém que escreve, não é?

JZ: Hum

PP: E isso é uma contaminação assim absolutamente fantástica por vários motivos. Um: No meu caso específico, conheci imensos poetas e percebi que a poesia era bastante mais importante do que eu imaginava p’ra mim, porque de facto eu relaciono-me muito mais com a poesia do que com a narrativa convencional, em termos de como eu tento fazer os livros.

JZ: Hum

PP: E isso foi maravilhoso. Acho que me influenciou porque os poetas são muito mais concisos, não é? Tipo... E aprendi a olhar p’as palavras só porque... Só p’ra uma palavra em vez de tar a olhar pa uma ideia e ver como é que eu a ponho num parágrafo. Eh, fazer ao contrário, tipo, limpar. Essa ideia de limpeza, de quase minimalismo

JZ: Hum

PP: Não é? De fazer um romance numa página, é uma coisa que eu aprendi muito com as discussões, porque depois havia sempre uma discussão sobre uma coisa

qualquer que alguém estava fazer naquele momento em que estava a escrever. Isso assim a nível pessoal, mas depois a um nível assim que eu acho que me marcou imenso, foi perceber como a literatura é muito importante nalguns sítios e noutros não. Eh, e como a literatura mata nuns sítios e noutros não. E como a literatura, eh... Ser escritor nuns sítios implica um determinado tipo de coragem e noutros não. Portanto, não foi tanto aprender, não fui lá aprender, até porque, aliás, partem do princípio que nós já somos escritores, que é ótimo. Foi o único sítio até hoje onde me trataram como escritora. (Risos)

JZ: (Risos)

PP: Portanto, fui rainha durante quatro meses. Eh, mas por outro lado, eh, era um trabalho muito sério. Fui obrigada a fazer... A dar muitas aulas, muitos workshops, o que me obriga a pensar sobre o meu próprio trabalho. Fui traduzida, como exercício, vários... Que é uma coisa que me obriga a reler o meu próprio trabalho porque há coisas que não funcionam em inglês, não é? Então é muito interessante esse trabalho de fazer uma espécie de tradução em colaboração

JZ: Hum

PP: Ou seja, nem tanto alguém que tá lá longe e manda, envia o resultado final, mas alguém que discute contigo *“Mas porque é que escreveste esta palavra?”* Tu pensas *“Na prática, na prática não sei”*

JZ: (Risos) Exato. Pareces um náufrago.

PP: Até descobri um ou outro erro lógico, que é gravíssimo, e eu *“Isto não tem lógica nenhuma”*, mas em português aquilo naquela frase até dá, mas se tu traduzires, de facto aquilo não tem lógica nenhuma e eu *“Isabel, da próxima vez temos que corrigir, que isto é uma vergonha!”*

JZ: (Risos)

PP: Coisas assim muito bonitas, mas sobretudo, por exemplo, fiz grandes amigos. Eh, aprendi imenso, li imenso, li imensas coisas que me... que eu tinha lido na vida... daqueles assim que te fazem parar e de repente perceberes *“Epá, eu nunca li Kertész”*, o prémio nobel...

JZ: Sim sim sim, (...)

PP: Nunca tinha lido. De repente li todo. Li todo e quase que insultei uma senhora uma vez no autocarro, porque aquilo é assim muito pesado e uma pessoa acaba de fechar e depois *“O que é que foi?”*

JZ: (Risos)

PP: Portanto é ótimo, de repente coisas muito banais que uma pessoa percebe “*Que horror, que vergonha. Nunca tinha lido isto.*” E há assim grandes descobertas, mas depois também a nível do dia a dia, eu nunca tinha estado com tanto escritor junto.

JZ: Hum

PP: E, por exemplo, uma das minhas maiores amizades que eu lá fiz com uma iraniana, que é a (...), que basicamente não podia voltar p’ró Irão. Agora já regressou

JZ: Por que tipo de coisas?

PP: Pois, porque tinha escrito algo que tinha acontecido, que é uma das coisas mais fascinantes, isso é uma história dela, eh, e que era o número um no top ten das prisões. Porque claro, eles são todos presos políticos, não é? Portanto, também... (Risos) dava jeito. Portanto, eu acho que aprendi mais...

JZ: Uma coisa diária

PP: Portanto, eu acho que aprendi mais sobre isso. Aprendi mais sobre o que é que é a censura, a autocensura quando se escreve

JZ: Hum

PP: O que é escrever em sítios onde não se pode escrever tudo. Pronto, não era o Writer’s Program. Mas pronto, um dia quando for grande, se calhar, porque não?

JZ: Porque não.

PP: Mas queres saber a minha opinião, o que eu acho sobre os cursos de escrita criativa?

JZ: Não não não não não. O que eu queria saber era realmente em relação ao teu trabalho, que impactos é que aquilo teve na forma como trabalhas.

PP: Que é que eu tinha aprendido? Acho que tenho um maior nível de autoconsciência

JZ: hum

PP: E muito mais esse depuramento

JZ: Ok

PP: A *Wasteland* é muito resultado já do Iowa. Aliás, terminei-o lá.

JZ: Sim sim. Sim sim sim. E é substancialmente mais pequeno

PP: É substancialmente mais pequeno (Risos)

JZ: (Risos) Em relação às tuas influências?

PP: São muitas. Os russos, sem dúvida.

JZ: Os russos. Os russos eram as iniciais, não é?

PP: Sim, os modernistas. Não são os russos, os russos...

JZ: Não é o Tolstoi.

PP: Isso é o Sandro, eu digo que o Sandro William Junqueira é o nosso escritor russo.

JZ: Hum

PP: Confio nele para (Risos) para manter o espírito assim.

JZ: (Risos)

PP: Mas não, eu é mais os modernistas, os loucos, os desregulados ...

JZ: Hum

PP: Os absurdos, os istas todos.

JZ: Ok

PP: Também cá, também os turistas e os surrealistas, claro, os franceses, os portugueses, os italianos

JZ: Hum

PP: Muitos istas são assim as minhas...

JZ: Os istas.

PP: Os istas, gosto dos istas todos assim em misturado, nunca só seguir uma...

(Risos) uma via. De teatro sou muito curiosa...

JZ: Se eu te obrigasse a dizer nomes?

PP: Nomes?

JZ: Hum

PP: Ia só falar no Tchekov

JZ: Já falaste

PP: Que sai fora desta lista só porque, pronto, é um senhor. Tem uma bela história sobre uma clavícula, foi uma coisa que me marcou. Como é que alguém consegue escrever sobre uma clavícula?

JZ: (Risos)

PP: Porque ele tem contos maravilhosos.

JZ: Hum. E o Gogol também escreveu sobre um nariz.

PP: E acho que ele tem imenso sentido de humor. O Gogol é um dos meu preferidos, aliás, uma das experiências mais bonitas que eu tive foi levar a *Flatland*, que é a primeira parte do *Para Cima e não Para Norte*, a Moscovo e toda a gente me perguntar se eu era russa. Porque aquilo havia... Portanto, ou seja, eu acho que se vê muito bem, é muito transparente. Eh, gosto muito de Gabriela Llansol, gosto muito de Clarice Lispector, assim pa citar assim os amados, aqueles pa sempre.

JZ: Hum

PP: Eh, Tu até vais “ *assim muito díspares*”, porque eles são assim de vários... Agora descobri um senhor há pouco tempo, também não tem nada a ver com os istas, curiosamente, mas foi um senhor que, lá está, daqueles que também já devia ter lido e nunca li, mas o (...) sugere, principalmente em entrevistas em que dizia que nunca se tá a ler, não é? Os clássicos, estão-se sempre a reler, nunca se estão a ler. Mas...

JZ: (Risos)

PP: Não é um clássico, mas é um senhor muito importante, que é o Thomas Bernhard

JZ: Hum

PP: Que foi um senhor que li agora há pouco tempo

JZ: Também tou a ler, eh

PP: E é um senhor que me pôs no lugar. E eu gosto muito disso, que é aquela ideia quando uma pessoa chega... Já acha, pronto, já tem um estilo, uma pessoa fica logo assim. Faz mais do que um livro e já acha que é o máximo. E uma pessoa lê Thomas Bernhard e pensa “*Ai, tu és tão bem comportada, Patrícia*”. A achar que fazes repetições e que brincas com a repetição”

JZ: (Risos)

PP: E aquilo é assim uma coisa, um estaladão durante duzentas páginas. Maravilhoso. É mesmo assim daqueles livros que te desconcerta e... mas este é recente, não é das paixões. Eu sou muito dentro dos russos... Daniil Kharms recomendo, a qualquer hora do dia, em qualquer lugar.

JZ: Hum

PP: É assim um grande senhor, que também tem uma história muito bonita porque várias pessoas, quando eu escrevi o primeiro texto, que era o de cenografia, o tal que se tornou num mestrado falhado mas num livro ótimo, pra mim. Eh, toda a gente, p’ái na primeira semana em que eu mostrei a algumas pessoas, toda a gente me disse, p’ái três ou quatro pessoas diferentes, que eu tinha que ler Daniil Kharms. E eu “*Mas quem é este homem?*” E fui à procura e lá arranjei Daniil Kharms. Isto é antes do tempo da internet, portanto fui a várias livrarias até encontrar, e isto foi na Holanda em Utrecht, e quando li achei que tinha sido eu que o tinha escrito. “*Só pode ser, não é? Isto é uma vergonha!*” E há muitos livros que às vezes uma pessoa chega a eles tarde demais e pensa “*Se eu tivesse lido isto antes, já estava um bocadinho mais à frente*” não é? Portanto há assim uns amigos, depois há o Johnathan Swift, que não se pode... O Kennedy Toole

JZ: Já é um bocadinho mais antigo.

PP: É um bocadinho mais antigo mas é na mesma linha, se reparares é um pré, é um pré. O Johnathan Swift, o Kennedy Toole

JZ: Hum

PP: Fui lá a New Orleans só pa ver as ruas que ele descreve no seu livro

JZ: Hum

PP: Portanto tenho assim umas paixões assim separadas, mas juntas, úteis. Portanto, os istas são aqueles que fazem mais parte de um clube, e depois são os dispersos, os marginais.

JZ: Exato. E em termos de story telling, de aprender a contar histórias? Eh, porque isto são influências num âmbito mais genérico, não é? Muito mais geral. Em termos de contar histórias, e isto vale para outros meios, vale para filmes, vale pa desenhos animados, vale po que entenderes. Quem é que sentes que te ensinou a...

PP: a escrever?

JZ: A narrar.

PP: Eu acho que isso foi... Vou ter que ser sincera, foram os espetáculos e os filmes.

JZ: Foram os espetáculos?

PP: Não foi tanto a literatura. Quer dizer, eu nunca olhei pa um livro a pensar “*Eh pá, que grande narrativa, como é que isto se faz?*”

JZ: Hum

PP: Até porque, como vês, o tipo de literatura que sempre me acompanhou...

JZ: Não é fortemente narrativa, não.

PP: Não é fortemente narrativa. Eu só me apercebi, lá está, no Iowa... Quando era tudo...

JZ: Hum

PP: Porque as pessoas falavam muito, as pessoas da narrativa falavam muito em plot e em personagens e tudo, e eu tenho imensa dificuldade em fazer uma personagem, por exemplo. Aliás, quando elas aparecem é um ponto, e coisas assim estranhas...

JZ: Pássaros

PP: (Risos) Pássaros! Eh, e personagens de jogos.

JZ: Hum

PP: Mas acho que aprendi com o teatro. O teatro ensina muito a... Tem que ser mesmo a A a Z, porque aquilo acaba por não ter tempo pa voltar atrás, não é?

JZ: Hum

PP: Portanto, vês aquilo tudo seguido. Podes voltar a ver, claro, mas voltas ao princípio a ler tudo. Não é um livro. E acho que essa é que foi a minha escola, e acho que eu também escrevo muito influenciada por isso e influenciada pelas artes plásticas, muito, que é esta ideia de contar uma história com uma série de elementos.

JZ: Hum

PP: E depois tens que aprender a ler, tendes a ser um leitor... Eu gosto de coisas que me obriguem a ler.

JZ: Sim sim sim, és uma escritora que exige algum tipo de atenção da parte do leitor.

PP: Pois, mas não é intencional, é porque sou mesmo assim, também é o que eu gosto de ver. Coisas que, tipo, têm um enigma, não é?

JZ: Hum

PP: E se calhar os jogos é que me ensinaram mais. Faço muito como um jogo, não é? Uma pessoa tá sempre à procura de um enigma, aquele segredo, caça ao tesouro. Portanto, eu acho que tem muito mais... É mais... São os espetáculos e as exposições, que uma pessoa vê muitos quadros e depois *“Eh pá, há aqui uma coisa que se repete nestes quadros todos. O que é?”*

JZ: Sim sim sim

PP: É muito assim. Essa foi a minha escola. Porque também nunca aprendi, nunca tive nenhum curso de escrita criativa. Tentei muito brevemente fazer um curso de guião, de guião de filmes.

JZ: Hum

PP: Que toda a gente me disse que eu não... Que eu nunca teria qualquer tipo de hipótese porque não...

JZ: Como plot não funcionava

PP: Não passei, aquilo não funcionava como plot. De resto, tive uma professora maravilhosa, que era a júri, era uma professora finlandesa, que era júri do Prémio de Angoulême de Banda Desenhada. A banda desenhada também é muito importante.

JZ: Sim.

PP: Para mim é muito importante e é aquele tipo de banda desenhada, aquele tipo de rapidez, de... Não é? Na banda desenhada eu gosto muito, mais do que aquela coisa da construção narrativa. Apesar de adorar, mas não tenho afinidade nenhuma... Quer dizer, tenho, gosto muito, mas não tenho qualquer talento para (Risos). Mas ela é que dizia *“Patrícia, está muito bom”* Fiz um guião. *“Está ótimo. Duas pessoas sentadas numa mesa a olhar pa não sei quê. Tá ótimo, o resto podes reescrever.”*

JZ: (Risos)

PP: É ótimo.

JZ: Isso... Isso faz-me lembrar, em Inglaterra, o meu orientador também disse isso. Disse “*Ok, se tens duas pessoas sentadas a uma mesa a falar, se calhar não é prosa de ficção. Não, é outra coisa.*”

PP: É outra coisa, exato. (Risos)

JZ: Exato. Eh, ok, virando um bocadinho a página, eh, o mercado importa?

PP: Não.

JZ: De todo. Não influencia...

PP: Não. Então se lhe chamares mercado, pior.

(Risos)

JZ: O facto de haver vendas de livros ou bilhetes ou de seja o que for que as pessoas querem importa-te? Rigorosamente nada.

PP: Não, interessa que haja espetadores e leitores, sim

JZ: Hum

PP: Mercado assim no sentido de... Quando falas dizes o quê? Tipo vender muitos livros ou vender muitos espetáculos?

JZ. Não. Até que ponto é que isso influencia o teu pensamento ou a tua produção? O facto de vir a ter leitores, vir a ter escritor, vir a ter...

PP: Não, nada. Acho que mesmo nada porque a pergunta... Eu percebo qual é a pergunta e é mesmo muito pertinente agora, mas eu não faço mesmo... Eu tenho uma convicção muito grande, aliás, não é convicção, é assim: Da mesma maneira que eu adoro ler porque acho que encontro amigos que se não tivessem escrito, não os conhecia, não é? Porque já tão mortos, não é? Tipo, o Swift, nós seríamos grandes companheiros de bebida, de certeza. Grandes companheiros.

JZ: (Risos)

PP: Um mataria o outro, esfolaria. Eu e o Kharms acho que nos daríamos mal, que ele era um pedante, mas tinha imensa graça. Ele não ia gostar de mim, não temos o mesmo feitio, mas adoro. Há muita gente que eu gostava de ter conhecido neste sentido de tens uma afinidade quando lês o livro.

JZ: Hum

PP: E eu penso exatamente da mesma maneira que... Não sei se tens essa sensação com livros, quando tu lês um livro que reconheces

JZ: Hum

PP: Não é? Quando reconheces “Eh...”

JZ: Eu sei.

PP: Tás no mesmo mundo não é? Tás a...

JZ: É. Tenho a certeza absoluta que eu e o Franzen somos a mesma pessoa com idades diferentes.

PP: Exato. Por exemplo, lá está. (Risos) E pronto, e nasceram em sítios diferentes, é só... É uma questão geográfica apenas.

JZ: Não... Apenas.

PP: É isso.

JZ: Ele é um bocado mais azedo do que eu, mas eu com a idade vou lá.

PP: Ah, exato. Então e se te proporcionares algumas experiências mais graves, a coisa chega.

JZ: Exatamente.

PP: Não é isso. Eu acho... Da mesma maneira que acho isso, também acho que quando escrevemos há pelo menos mil pessoas no mundo que pensam a mesma coisa. Pá, não é possível não haver, não estamos sozinhos. E portanto o objetivo de escrever é andar à procura dessas pessoas. Normalmente encontramos, não é? E a coisa fixe é que nós, só com o corpo é mais difícil, porque se não morarem na tua rua, se não forem ao teu café, se não forem pá tua escola, não os conheces. Mas assim é muita fácil, que é de repente. Aquilo vai andando, não é? Os livros têm uma duração mais lenta, não é? Que é ótimo, que o mercado não tem, não é? O mercado é tipo batata frita, se não venderes passa de prazo, não é? E hoje os livros são tratados assim, que é uma pena, não é? Passado três meses não vendeu, pronto, não foi um sucesso. Mas o livro em si vai passando, então há sempre alguém que tá sempre a aparecer. Agora já vou tendo alguns é muito giro ter, encontrar alguém *“Eh pá, eu li o teu livro, tava não sei aonde, depois ofereci a não sei quem, aconteceu não sei o quê. E sabes que aquilo que tu escreveste era exatamente aquilo que me aconteceu quando não sei quê.”* E portanto nós vamos encontrar, porque há pelo menos mil pessoas que estão interessadas no mesmo que tu.

JZ: Hum

PP: Depois podemos levar mais tempo, um por ano, dois a dois, ou às vezes encontramos os mil, e portanto não penso... Claro que me interessa, se eu não quisesse escrever pa alguém ler, não publicava, não é?

JZ: Claro, naturalmente

PP: Posso simplesmente escrever pa mim, e sempre fiz isso. Portanto isso interessa-me, interessa-me ser lida e interessa-me muito, há uma enorme curiosidade quase, uma imensa possibilidade de imaginar o que é que as pessoas acham do livro, mas ao menos é uma possibilidade. Enquanto que no teatro percebe-se assim imediatamente o que é que se passou, mais ou menos, ou vês se correu bem ou se correu mal, nos livros não tens relação nenhuma, que é uma coisa estranhíssima. Quando eu percebi isso pensei “*Ah, que horror*” , tipo, atiras o livro p’ó vazio, nem faz eco, cai no pantanal e não faz barulho, não sabes, não é? Como a árvore que cai no meio da floresta, não faço ideia se o livro existe.

JZ: Então se hipoteticamente te acontecesse o que aconteceu ao Afonso Cruz, por exemplo, que a editora recebeu a enciclopédia e disse “*Isto é muito engraçado mas um autor desconhecido a gente não pode publicar uma coisa dessas. Faz um romance e a gente conversa.*” Eh, como é que tu reagirias?

PP: Eh pá, eu até poderia tentar, mas não ia dar resultado. Eu admiro imenso o Afonso porque o Afonso tem esta facilidade enorme, é um aventureiro

JZ: Sim sim sim

PP: Eh, mas eu não me relaciono com os objetos dessa maneira. Tipo, se me tivessem pedido “*Olha, faz antes outra coisa*” eu até poderia tentar, mas ia sair outra. E, portanto, ia acabar se calhar noutro sítio qualquer. Portanto são percursos diferentes. Mas sabes que eu sou absolutamente fã, há pessoas que acham que tenho comissão sobre o Afonso Cruz, porque eu ando sempre a dizer que ele é o melhor escritor do planeta.

JZ: Ah, e foi ele... E ele também em relação a ti. Foi ele que me apresentou a tua obra.

PP: Exato

JZ: Eu não te conhecia se não fosse o Afonso Cruz. Eh...

PP: Claro, eu sou absolutamente fã, mas somos escritores diferentes nesse sentido em que ele tem uma facilidade, quer dizer, digo eu de fora, não é? O glamour é sempre quando nós não sabemos como é que é, não é? Mas acho assim fascinante como é que ele tem aquela facilidade de se multiplicar em obras e coisas

JZ: Hum

PP: Acho lindo! E é tudo ótimo, não é? Portanto, aquilo vem tudo com selo de qualidade, não sei como é que ele fez aquilo, pronto. E eu, pronto, de vez em quando

aceito um desafio, não é? “*Tão não queres publicar outro livro?*” e eu “*Sim sim*”, sempre com o mesmo entusiasmo. Quatro anos depois... (Risos)

JZ: (Risos) Portanto, são escritores diferentes, mas, eh...

JZ: Sim sim

PP: Não faço ideia qual é a relação dele com o mercado, sei que a relação dele com os leitores é muito próxima, mas a minha é mesmo essa, estou à procura de amigos. O meu objetivo, se encontrar o amigo, então tá tudo fixe, tá tudo certo.

JZ: Então e qual é a tua relação com a comunidade de...?

PP: Da literatura?

JZ: Com o grupo... Como lhe chama o Pedro Guilherme Moreira, a oligarquia? (Risos)

PP: (Risos) Com a oligarquia! Olha, é muito muito muito bom, tenho vindo a conhecer... É recente, é relativamente recente, dois ou três anos, como eu sou assim um bocadinho alien, não é? É muito bom conhecer outros escritores, é assim maravilhoso, porque é tipo tar entre pares. As pessoas têm os mesmos problemas assim absolutamente abstratos, que toda a gente acha que são insignificantes, por exemplo, há um livro que me está a chatear a cabeça

JZ: Claro, é maravilhoso

PP: É ótimo ter mais dez pessoas que te entendem por pleno e tu pensas “*Pronto, não sou a anormal*”. Isso é maravilhoso. E discutir, e poder dizer às pessoas. Eh, e sentir assim essa sorte porque eu acho que por projetos ou por encontros ou por coisas como a Póvoa, acabas por conhecer outros escritores e crias imensas afinidades e acho que há mesmo um grupo muito giro. Não é um grupo no sentido de... Não escrevemos todos da mesma maneira, não somos um movimento ou uma coisa, mas é um grupo que se lê e se respeita.

JZ: Mas o agora o que te ia perguntar é: Sentes-te parte e uma geração?

PP: Sim

JZ: Não de um movimento, mas de uma geração.

PP: Sim, ou de um momento. Não diria geração, mas de um momento, com várias pessoas, assim parte de um momento.

JZ: Quem é que são essas pessoas, para além do Sandro e do Afonso Cruz?

PP: (Risos) São... São muitos. Olha, são o Ondjaki

JZ: O Ondjaki?

PP: O Gonçalo M. Tavares, que é o joalheiro da literatura . Não sei como é que tu não estás a fazer, também no mestrado não estás a incluir

JZ: Porque estou a fazer de ti.

PP: Tiveste que escolher entre um e outro

JZ: Tu e ele estão no mesmo... Ele... De certa forma, eu já te expliquei que há quatro que eu entendo que são... caminhos, vá. Pontos de vista.

PP: Ah, ok, pois, foi cada um pa uma linha, não é?

JZ: E... Exatamente, e eu acho que o tu e o Gonçalo tão dentro da mesma linha, e como eu acho que a academia neste momento tá assoberbada por pessoas que estão a escrever sobre o Gonçalo M. Tavares, eu queria escrever sobre alguém que não fosse o Gonçalo M. Tavares.

PP: Vou-lhe dizer “*bem feita, bem feita*” (Risos)

JZ: E, aqui entre nós, gosto mais de ti do que dele, portanto... (Risos)

PP: (Risos) Mas ele é um joalheiro

JZ: Eu sei, eu sei. As pessoas têm todas um fascínio muito grande por ele.

PP: É. E ele apresentou o meu último livro, que foi uma honra. Que é muito bonito, e é muito bonito esta coisa que tá a acontecer, não é?

JZ: Hum

PP: Tipo, o Afonso apresentou... Aliás, o Valter Hugo Mãe apresentou o do Afonso. Isto é uma coisa que não acontecia há alguns anos atrás, e acho que há uma cordialidade, há uma cortesia.

JZ: Hum

PP: Mas também, por exemplo, conheci o Almeida Faria, por uma razão muito simples, foi na Póvoa. Já nos podíamos encontrar há muito tempo porque ele foi o único outro escritor que esteve no Iowa

JZ: Hum. Português

PP: No mesmo programa, mas quarenta anos antes, que é impressionante. Então, de repente, estou frente a um autor, como vês, que me marcou imenso, porque é muito bom o Almeida Faria, vou-te dizer, pa arranjar namorados.

JZ: Hum. Não é que esteja à procura de namorada, mas...

PP: Mas pronto, é só pa dizer. Não sei se funciona ao contrário, mas... Mas por acaso até deve funcionar porque também me ofereceram *O Conquistador* uma vez

JZ: Hum. Resultou?

PP: Resultou. Mas eu ofereci *A Paixão... O Rumor Branco, O Rumor Branco*. Também resultou, mas é que... Também foi há vinte anos e era... Tinha dezoito, vá, depende da era.

JZ: Hum

PP: Rúben A. também funciona. Rúben A. é outro senhor, é outro grande senhor da nossa infância.

JZ: Hum

PP: E foi dos maiores elogios que eu já recebi até hoje, foi no lançamento d'*O Banquete*, pelo professor Guilherme de Oliveira Martins

JZ: Hum

PP: Que me comparou ao Johnathan Swift, precisamente, e ao Rúben A, e eu já não ouvi o resto do discurso, toda a gente diz que foi lindo e eu fiquei "*Sou a maior!*"

JZ: (Risos)

PP: Portanto há muitos, muitos, há de haver... Depois também aconteceu uma coisa muito gira, que foi, fui ao Brasil com o Sandro William Junqueira, que já conhecia, mas passei a conhecer o Nuno Camarneiro, o João Ricardo Pedro, a Patrícia Reis, e é muito bonito tar dez dias com quatro escritores, e eles muito mais famosos do que eu. Aliás, eu era assim a chiquitita que lá havia, e que nem percebia que é que escrevia. E foi muito bom tar a discutir literatura e ir passando níveis e acabar assim naquelas noites clássicas em que as pessoas se insultam "*Mas tu gostas disso, mas como é possível?*" (Risos)

JZ: (Risos)

PP: E é maravilhoso as pessoas exaltarem-se sobre a literatura

JZ: Ah, eu acho extraordinário.

PP: E portanto é maravilhoso, portanto esse... Fazer parte desse... Portanto, eu não tenho só, tipo, não é só assim... Eh, é um grupo muito alargado. A escrita tem coisas muito diferentes e eu tenho muito fascínio. Leio muito... A Joana Bértholo, claro, a Joana Bértholo.

JZ: Claro, a Joana Bértholo é outra que está na tua...

PP: Sim sim sim, a Joana Bértholo, claro. São muitos. Ah, um que eu adoro, mas que é um off off off, que é o Carlos Marti... Eh, Carlos Martins? Eh, não, eh, Miguel Martins.

JZ: Hum!

PP: Escreveu *Cotão*, na Etc, e escreveu... Adoro, acho que ele é maravilhoso, e descobri também recentemente, tou a ler os livros dele todos de enfiada, o Rui Cardoso Martins

JZ: Ah, esse sei.

PP: Que também é um gra... Se fosse fácil, era p'ós outros. Eu concordo. (Risos)

JZ: (Risos)

PP: E que escreve Westerns portugueses, que não sei se viste o...

JZ: Não

PP: É um western português. Que é um outro estilo, portanto, é outro estilo completamente diferente, mas é maravilhoso uma pessoa continuar a ler e saber que é atual, que são pessoas que moram ali ao lado...

JZ: Hum

PP: E portanto fascinam-me bastante assim estas pessoas assim muito fora, muito dispersas, que escrevem maravilhosamente.

JZ: Eh, trocas as coisas que escreves ou as coisas que eles escrevem com algumas destas pessoas ou só com a editora?

PP: Ah, isso é só com a editora

JZ: Só com a editora

PP: Isso é porque eu não tenho muita coragem

JZ: Hum

PP: Mas é só por coragem. Se tivesse... Mas tenho uma sorte fantástica, eh, o grafismo de todos os meus livros até agora são da Maria João Lima, que é a mulher do Afonso Cruz, portanto...

JZ: Hum

PP: Antes de eu conhecer o Afonso Cruz, o meu primeiro leitor, quase sempre, é o Afonso Cruz, o que é muita chique

JZ: (Risos)

PP: É super chique

JZ: Não, porque quando eu perguntei ao... Precisamente, eu perguntei ao Afonso Cruz, ele falou do Sandro William Junqueira e falou de ti.

PP: Sim

JZ: Foi... A frase dele foi qualquer coisa do género “*Dizem que o escritor mais filosófico de Portugal é o Gonçalo M. Tavares mas não é nada, é a Patrícia Portela.*”

E eu “*Quem é a Patrícia Portela?*”

PP: (Risos)

JZ: (Risos) E foi aí que fiquei a saber

PP: Mas ele diz isso, ele tem essa teoria

JZ: É. Hum

PP: E nós falamos muito e trocamos ideias e não sei quê, mas assim dar o guião não tinha coragem.

JZ: Pois

PP: Mas é por medo, não é por...

JZ: Ok

PP: Não é porque não achasse que era ótimo. (Risos)

JZ: Hum

PP: Quando eu tiver coragem mando.

JZ: (Risos) Agora entrando realmente na parte mais técnica, na parte da narrativa, do contar de histórias. Até que ponto p'ra ti é que isso é importante?

PP: Contar uma história, dar...?

JZ: Sim, o factor narra... Não, toda a questão da narrativa

PP: Ah, a estrutura?

JZ: Num livro, numa peça, em seja o que for. Porque, por exemplo, já me contaste que és fã de pessoas para quem era rigorosamente zero importante, como o caso do Beckett

PP: Hum

JZ: Que não conta coisa nenhuma, eh, e outros para quem era, obviamente, como o Swift, por exemplo

PP: Sim

JZ: Eh,

PP: Sim, mas por exemplo, o Swift, sim, era importante a narrativa, mas para ele, o que ele queria dizer era outra coisa, não é? O que era importante era outra... Por exemplo, quando ele queri...

JZ: Sim, mas era importante pa ele contar através de, não é?

PP: Sim, mas por exemplo, quando ele faz aquele discurso fantástico, que é um dos meus livros preferidos dele, que é o *Como Resolver o Problema da Fome...*

JZ: Hum

PP: na Irlanda

JZ: Hum

PP: *Comendo criancinhas*. Não é assim que se chama, mas... Ah, *Proposta Modesta para...*

JZ: Comendo criancinhas... (Risos)

PP: *Proposta Modesta*... Eu chamo-lhe assim não é

JZ: Gosto muito do título

PP: *Proposta Modesta* para a solução da pobreza não sei quê não sei quê. Tá editado pela Fenda, também.

JZ: Hum

PP: Eh, no fundo é um tom de discurso, é alguém que está a fazer uma proposta

JZ: Hum

PP: Ou seja, ele vai buscar um formato que serve, a propósito, ele explica, não sei se... Não conheces este texto?

JZ: Não

PP: Este texto é assim dos textos mais brilhantes, é um texto assim deste tamanho, são vinte páginas, e que é... Ele explica, eu lembro-me de ter lido isso p'ái aos quinze anos, que me foi dado pela Fenda

JZ: Hum

PP: Aliás, o Vasco Santos é muito importante porque eu roubei imensos livros da biblioteca dele, que nunca devolvi, e ele sabe.

JZ :Ok (Risos)

PP: Por exemplo, o *Pantagruel* é muito importante pa mim, o Rabelais é muito importante, foi ele que me deu

JZ: Ok

PP: O Swift, esse, só li O *Gulliver* , ele deu-me. O (...) também foi ele que me deu, eh, quer dizer, que me emprestou, que me emprest-edou

JZ: adu. Emprestadeu, sim.

PP: E o Johnathan Swift faz uma proposta que é “*Prontos, há fome de facto, é uma chatice, mas é assim: É promover a reprodução. Porque uma criança bem alimentada, para já, sai barato porque é só amamentar, até aos dois anos dá, e é rechonchudinha, aquilo p'ó Natal dá pa uma família de seis a oito pessoas, não é?*”

Porque aquilo é contra os ingleses, não é? Claro.

JZ: (Risos) Claro

PP: E aquilo, à medida que tu vais lendo, aquilo é tão nojento, é tão físico, é tão... Mas ele sempre por aí “*Então, e temos o problema resolvido, porque as pessoas*

também se livram dos filhos, não é? Porque eles também não vão conseguir sobreviver até aos oito, portanto mais vale dá-los já aos dois anos. É barato, não tem que pagar, e as pessoas depois, com uma criança que vendem, conseguem-se alimentar durante, vá lá, seis meses, nove meses, o que é ótimo. Podem fazer outro.” E depois acaba de uma maneira maravilhosa, que é “*É pena eu não poder contribuir para esta causa porque o meu filho já está em ida--- A minha mulher já não está em idade de procriação e o meu filho já está, pronto, na escola mais avançada e já... É uma pena, se não eu também...*”

JZ: (Risos)

PP: É um texto maravilhoso. Dá, há duas questões, há a narrativa e há a estrutura, e há a estrutura narrativa, que são as duas coisas

JZ: Hum

PP: Eu dou muita importância à estrutura. Mesmo muita

JZ :Hum

PP: É mesmo o principal. *O Banquete* levou tanto tempo a pôr por ordem como levou a escrever.

JZ :Hum

PP: Aliás, depois de ter escrito levou dois anos a eu achar que a ordem tava certa e eu não te sei dizer porque é que esta ordem é que tá certa. Mas não foi porque desisti, foi porque chegou à ordem certa

JZ: Hum

PP: E cada vez que pego nele, agora fui obrigada a pegar nele por causa de uma tradução, e é aquela a ordem. Se tivesse que fazer de outra maneira, voltava àquela ordem

JZ: Hum

PP: Porque tem a ver com o ritmo, tem a ver com a associação de ideias, tem a ver com o fio, depois.

JZ: Mas a ordem é boa por uma questão estrutural ideológica, não por uma questão estrutural narrativa

PP: Exato

JZ: Hum

PP: Mas também porque, através dessa estrutura, conta a história como eu quero que ela...

JZ: Exato.

PP: Conto, mas não tenho que necessariamente ir de A a Z

JZ: Não, claro, a linearidade é o menos

PP: Não tem que ser line... Sim, exato

JZ: A linearidade...

PP: É só pa perceber que, se é narrativa...

JZ: Claro, claro, claro

PP: Mas também não é flashback, e também não são aquelas estruturas de... Pronto, aquela coisa da ação, e ter que ir pa um sítio

JZ: Hum

PP: E ter que chegar a uma conclusão. Aliás, o livro desvanece-se, não é? Isso é uma das grandes questões que eu tive com a Isabel, que falamos até sobre isso, porque a ideia era... O livro começa muito separado, não é? Há histórias muito diferentes e depois elas começam-se a juntar mas nunca se juntam, portanto manténs um, mas há referências de umas nas outras, mas não são referências da história, mas referên... As mesmas coisas aparecem ou são escritas, há frases... Às vezes são só frases que são exatamente iguais mas num contexto completamente diferente

JZ: Hum

PP: E aquilo acaba por se... Nem é fundir-se, aquilo dispersa-se, ou seja, o que é mais estranho, não é? E às tantas uma pessoa já nem sabe onde é que aquilo tá, aquilo é tudo é tudo, nada é nada, tá tudo, tudo se transforma, mas ninguém sabe muito bem... Portanto, um dos problemas era “*Tão, mas então esta parte é de qual?*” Porque eu queria continuar até ao fim a ter partes, não é?

JZ: Sim.

PP: Que elas têm um grafismo. E havia partes que eu mudava de sítio “*Não, não, isto não é desta parte, é desta.*”

JZ: Hum

PP: “*Mas espera lá, se isto é desta agora não faz sentido, tenho que fazer neste nome. Ah não, então é desta, então mas isto ela é que diz. Não, mas isto é ele... Não, agora tem que se fazer os pássaros a dizer*”, ou seja, acabou por, a estrutura é que levou a esta lógica, e eu gosto muito disso.

JZ: Faz sentido p’ra ti falar dela como protagonista?

PP: Não.

JZ: Não, pois não?

PP: Muitas pessoas falam disso. Sei que, tipo, que eu uso... Eu fiz uma... Quer dizer, eu aldrabei-a, não é? Eu pu-la como fio narrativo porque é mais fácil, portanto, é p'ra...

JZ: Mas então é verdade que ela tem um fio narrativo

PP: Ela tem e depois perde-o, não é?

JZ: Depois desaparece

PP: Depois desaparece, sim, mas tem, sim. E é quase uma coisa clássica, não é? É a coisa mais clássica do livro. E a coisa mais clássica que eu já fiz. E gosto disso por isso, era mesmo esse o objetivo. Porque tu comesças com uma coisa que tu reconheces

JZ: Hum

PP: E depois ela vai-se perdendo por ali fora, Mas se eu tentasse ver qual era a história central... É que eles são... Para mim eles são todos a mesma história.

JZ: Hum

PP: Não é?

JZ: Não, eles são certamente o mesmo tema

PP: O mesmo tema, sim, e são a mesma história, porque a caverna, não é? Como eu lhe chamo

JZ: Hum

PP: É o lago dentro dela, não é? De alguma forma. Não tá nas mesmas fases porque um, eles tão a andar assim, não é? Mais ou menos

JZ: Hum

PP: Mas aquilo pelo meio não dava jeito que assim fosse porque andava assim, não assim.

JZ: Isto na gravação...

PP: Mas provavelmente a história central seria o Génesis, não é? Portanto, a história central seriam as duas árvores, por uma questão de lógica de onde é que nós vimos, qual é o grande livro

JZ: Hum

PP: O grande livro é esse

JZ: Portanto, esta parte das duas árvores é uma história

PP: É a nossa história

JZ: Hum

PP: Não é uma história, mas a nossa história.

JZ: Mas é a nossa história. Ok.

PP: A nossa história. E portanto, tava assim a pensar nas outras. O, por exemplo, o *Flatland*, do *Para Cima e Não Para Norte*, é uma narrativa ultra clássica, mas que destrambelha, não é? Só lhe mudas é o ambiente, mas aquilo é o James Bond, eu sempre quis escrever uma coisa tipo James Bond, mas em versão, pronto, com planos e geometria e coisas assim. Mas é, é muito... Esse tem mesmo pontos de ação, e vais à procura, e depois há o suspense, e depois há um momento que vai atrás, é super clássico nessas coisas, mas depois os elementos, os ingredientes que usam essa estrutura narrativa é que não são...

JZ: Dos habituais

PP: dos habituais. Mas é só isso que muda, que na prática até é bastante mais clássico e bem comportado do que *O Banquete*

JZ: Sim, mas *O Banquete* é tudo menos bem comportado. Eh, em relação a Ela, no entanto, voltando atrás, tu estruturaste essa, pelo menos no princípio, essa narrativa, propositadamente de uma forma clássica

PP: Desculpa, diz-me outra vez.

JZ: A história dela, o fio narrativo dela, tu estruturaste-o de uma forma clássica, pelo menos no princípio, de propósito.

PP: Sim. Sim. Sim

JZ: Tinhas essa intenção

PP: Sim, queria que fosse uma coisa... Porque era uma espécie de Fausta, não é?

JZ: Hum

PP: Uma espécie de Fausta... Eu tenho uma grande obsessão por princípios

JZ: Hum

PP: Não gosto nada de fins, portanto se calhar os princípios são sempre muito... Eu gosto muito de... Acho que os livros devem comunicar e gosto muito de introduzir a linguagem, o código

JZ: Hum

PP: Antes de o usufruir, antes de tomar partido, de o usar em pleno. E portanto é sempre melhor, não é? Eu não conheço o leitor, não é? Portanto, cheguei aqui e não começo a falar em chinês do nada se não souber falar chinês, mas posso dizer “*Olha, eu falo assim, não sei quê, quando eu digo isto quer dizer isto*” “*Ok*”

JZ: Ok

PP: Portanto, é quase uma espécie de cartão de visita, não é?

JZ: Hum

PP: Que é uma linguagem que é comum e a partir daí vai por outros caminhos, ou seja, no fundo, o processo também faz parte da estrutura narrativa

JZ: Hum

PP: Tipo, acompanha, é como se fosse uma viagem, é uma conversa com o leitor, e isso acho que tá muito presente em todos os livros, acho eu. Ou espero eu, é mais espero eu. Espero eu.

JZ: E em relação às tuas personagens, como é que tu pensas uma personagem? Disseste-me que tinhas dificuldade

PP: Pois, tenho imensa dificuldade porque penso mais em temas e em ambientes

JZ: Hum. E as personagens, de certa forma, ocupam aquele espaço, mas não...

PP: Pois, não ocupam, acho que elas são o ambiente. E, aliás, acho que Ela, esta Ela é a personagem mais personagem que eu tenho, desde sempre

JZ: Sim. Hum. Estou plenamente de acordo.

PP: O que é estranho, porque as outras personagens são sempre... Mas são ideias, portanto, são personagens, é uma Odília, é uma (...), mas são ideias, que andam a percorrer ali aquelas páginas. E esta tem corpo, tem volume, acho que é a primeira que tem volume.

JZ: Hum

PP: E não sei muito bem como é que isso aconteceu, mas sei que foi muito difícil, tenho de pensar agora... Porque a pergunta foi como é que elas ocupam, que lugares é que elas ocupam na narrativa, não era? Era essa a pergunta

JZ: Não, a minha pergunta era sobre o teu processo, sobre como é que tu crias uma personagem

PP: O processo.

JZ: E de certa forma já respondeste, são ideias.

PP: Pois, são ideias, começam por ideias e depois...

JZ: Pois, mas como é que elas surgem?

PP: Esta Ela eu queria que fosse um Fausto, não é? Portanto, era um Fausto,

JZ: Uma Fausta.

PP: Uma Fausta, sim, e portanto queria que ela fosse assim, acho que a Fa... Nós hoje fazemos vários pactos diariamente, não é? Só que em vez de fazermos o pacto pela sabedoria, não é? Nós neste momento fazemos, pá, pelo carro, pela casa com vista, não é? Todos os dias fazemos mais um pacto, não é? E trocamos a alma por muito pouca coisa

JZ: Hum

PP: E portanto eu queria e foi assim que eu cheguei à biologia e a todas aquelas coisas, queria que fosse alguém da ciência, porque acho que a ciência neste momento já não é um pacto com o conhecimento, é um pacto com o comércio.

JZ: Pois, lá está.

PP: Com o mercado (Risos) E esta mulher é uma mulher horrível. Se nós pensarmos, é uma mulher com a qual muita gente se identifica, pelo menos daquelas pessoas que me fazem comentários, mas é horrível, é que ela faz...

JZ: É como dizem... Isso é uma coisa que eu te ia perguntar era se te ligavas, se te identificavas de alguma forma com aquela... Em relação a esta personagem, com uma frase do Johnathan Franzen que diz que uma personagem ideal tem que ser “*likable but morally dubious*”?

PP: Sim, exatamente! Não sabia dessa frase, mas é isso.

JZ: (Risos)

PP: Ou seja, quando tu pensas mesmo que tipo de pessoa é que ela é, é aquela pessoa que tu reclamas sempre e tu “*Que é isto, então tem patentes, é super bem sucedida, mas no fundo tá-se a borrifar*”

JZ: Hum

PP: E depois no fundo, na prática, ela própria também não sabe o que é que quer e portanto perdeu-se por ali e nem sequer consegue sair de casa. Mas é uma pessoa que tu reconheces...

JZ: E a outra personagem que interage com ela?

PP: É ela também.

JZ: É ela também?

PP: Quer dizer, eh, eu não sei muito bem quem ela é, muita gente pergunta, eu não sei muito bem quem é o outro. É o Mefistófeles, é o elo, é...

JZ: Mas é uma figura mefistofélica, não é?

PP: Sim, mas ao mesmo tempo também não é, não é? Também ao mesmo tempo... Porque ela também, ela própria não é muito fixe, portanto o outro não é o outro lado, não é? Não é uma Alice versus o outro lado do espelho, é mais... É uma espécie de uma outra possibilidade. É uma outra possibilidade, e é alguém, ao mesmo tempo é alguém que a desafia a sair dali, mas ao mesmo tempo é alguém que lhe pede um pacto, não é?

JZ: Hum

PP: E ao mesmo tempo é alguém que sabe, ou que a conhece melhor do que ela. Não sei muito bem quem é, eu ainda não percebi, mas não era importante. Era importante é que existisse um contraponto dela própria.

JZ: Uma espécie de antagonista, não é?

PP: Sim, ou de um diálogo, ou... Que existisse diálogo daquela... daquele ...

JZ: Sim, mas isso se não a consideras a ela uma protagonista também não a podes considerar uma antagonista, mas...

PP: Exato. Exato, mas sim, é uma coisa assim.

JZ: Mas uma figura antagónica, vá.

PP: Sim. É um duo, é um duo, de facto. Nem que seja...

JZ: Ok

PP: Mas sim, por exemplo, eu queria começar pela parte frágil daquela personagem porque eu acho que toda a gente reconhece aquelas sensações, de alguma forma. Mesmo que não reconheça as ações, aquela coisa de um dia uma pessoa não conseguir sair de casa, não é?

JZ: Hum

PP: Desde o mais literal ao mais, pronto, metafórico, toda a gente reconhece esta sensação de impotência, não é? E pronto, eu queria começar com alguma coisa que fosse reconhecida por todos mas depois questionar uma série de...

JZ: Hum

PP: Portanto, há uma pessoa fantástica, não é?

JZ: Não.

PP: Eu diria mesmo que não é nada, mas ao mesmo tempo é o tal likable/ dubious

JZ: Hum. "*Likable but morally dubious*". Eh...

PP: "*Morally Dubious*", exato. Muito bom.

JZ: Pronto, em termos daquilo que eu tinha pa te perguntar...

PP: Tá tudo.

JZ: É mais ou menos isto

PP: Que fixe, que fixe.

JZ: (Risos) Deixa-me só desligar aqui a coisa.